Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 6 • Nº 10 • Junho 2011

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ CELEBRA:

v i ú v a s

Performance Sobre a Ausência
Trabalho em Andamento

de 10 a 19 de Setembro
na Ilha do Presídio

Na Programação do 18º Porto Alegre em Cena

A Tribo Design Gráfico Foto: Pedro Lucas

Sumário

03 A Expêriencia de Arte, Vida e Morte de Tadeusz Kantor

imagens do teatro contemporâneo

Thais D'Abronzo*

15 Conexão Música da Cena

ESPECIAL

Intercâmbio entre Clowns de Shakespeare e Ói Nóis Aqui Traveiz

15 **Relato da Conexão Música da Cena no Rio Grande do Sul**
Maria Amélia Gimmler Netto

28 **A Música para Teatro em Porto Alegre**
Depoimento de Flávio Oliveira

29 **Música Cênica e Trilha Sonora Teatral**
Marcos Chaves

30 **Interação e Possibilidades**
Johann Alex de Souza

31 **A Música para Teatro**
LuizAndré da Silva

32 **Um Coletivo Feito de Encontros**
Fernando Yamamoto

dramaTURGIA Brasileira

35 JORGE ANDRADE A História em Movimento

Sebastião Milaré

39 Teatro Sarcástico

Daniel Colin

42 A Verdade Sobre Florencio Sánches

Jorge Arias

Conexão Mexão

45 Organizar ou Ser Organizado

45 **Carta de Osasco**

46 **Moção de Repúdio à Renúncia Fiscal**

46 **Moção de Repúdio à Criminalização do Artista de Rua**

47 **Gravidez e Procultura**
Fernando Kinas

CRÍTICA

49 A Arte de Trnsformar a Realidade em Poesia

Sebastião Milaré

53 O Desvelo em Revelar

Valmir Santos

56 José Renato

José Renato

expediente

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Thais Helena D'Abronzo, Maria Amélia Gimmler Netto, Flávio Oliveira, Marcos Chaves, Johann Alex de Souza, Luiz André da Silva, Fernando Yamamoto, Sebastião Milaré, Daniel Collin, Jorge Arias, Fernando Kinas e Valmir Santos.

Foto CAPA
Pedro Lucas

Fotos
As fotos das páginas 3, 4, 6, 8 e 12 são arquivo do Cricot 2 Theatre. As fotos das páginas 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 31 e 33 são de Mika Afonso. As fotos das páginas 35 e 56 foram tiradas do site Dramaturgos Brasileiros, da 37 é arquivo do CPT e da 43 foi tirada do livro *Historia de la Literatura Argentina Vol I* editado pelo Centro Editor de América Latina. A foto da página 40 é de Carlos Xarão, da 41 é de Eduardo Nunes, da 42 é de Soledad Godoy. Das páginas 45 e 46 são de Felipe Jordani e das páginas 49, 50 e 52 de Pedro Lucas.

ISSN 1982-7180

© A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Junho de 2011.

Terreira da Tribo
de Atuadores
Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358
Fones: 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com

editorial

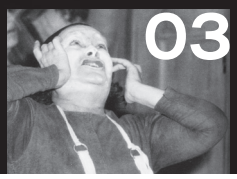
Caríssimos amigos, temos muito a comemorar, pois chegamos ao número dez desta revista. Não é fácil para um grupo teatral fazer uma publicação semestral, é preciso muita perseverança. Mas, oi nóis aqui traveiz, pela décima vez!!! Já que vários números se passaram, desde o primeiro em que falamos sobre a origem do nome da Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, a CAVALO LOUCO, rememoramos: Cavalo é aquele que nos ritos africanos recebe os espíritos em seu corpo, o que está preparado para estabelecer conexão com o cosmos. Por loucura entendemos a fúria criadora, força, vivacidade necessária para o ator, presença. Louco como homem em seu estado de máxima potência, em estado de vivacidade absoluta. Tashunka Witko (Crazy Horse) é o nome do índio norte-americano da Tribo Sioux.

Nesta edição, na seção ESPECIAL, temos um relato sobre a primeira etapa de intercâmbio entre os grupos Ói Nóis Aqui Traveiz e Clowns de Shakespeare de Natal / RN, que aconteceu no mês abril deste ano em Porto Alegre. A partir da prática dos dois grupos, o projeto de intercâmbio *Conexão Música da Cena* (contemplado no Edital Rumos de Teatro do Itaú Cultural) prevê uma série de atividades relativas à investigação da linguagem musical no teatro. Com relação ao projeto, temos ainda depoimentos dos participantes do debate *Música para teatro em Porto Alegre* – Flávio Oliveira, Marcos Chaves, Johann Alex de Souza e Luiz André da Silva – e um texto de Fernando Yamamoto sobre a trajetória do grupo potiguar. Na seção MAGOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO, temos um artigo de Thais D'Abronzo sobre a experiência de arte, vida e morte de Tadeusz Kantor; na seção DRAMATURGIA BRASILEIRA um artigo de Sebastião Milaré sobre Jorge Andrade; na seção CRÍTICA temos duas críticas – uma de Sebastião Milaré e outra de Valmir Santos – sobre *Viúvas Performance sobre a ausência – Trabalho em andamento*, encenada pelo Ói Nóis na Ilha do Presídio no Rio Guaíba. Na seção CONEXÃO optamos por publicar as cartas tiradas no Congresso Brasileiro de Teatro (que aconteceu em Osasco/SP no mês de março deste ano) e um artigo de Fernando Kinas. Temos ainda o artigo de Jorge Arias *A verdade sobre Florencio Sánchez* sobre o dramaturgo uruguaio e o texto de Daniel Colin sobre a trajetória do grupo Teatro Sarcáustico.

Para finalizar, compartilhamos um pensamento de Alejandro Jodorowski sobre o trabalho do artista:

Trabalhando, o cérebro está em contínua expansão. As experiências fazem a alma evoluir. O mundo é infinito. E cada trabalho de um artista é um passo da direção da consciência de mundo. Se eu tivesse que apontar um lema para a minha obra, seria a "abertura de consciência". Fazendo cinema, percebi que o mundo estava doente. Assim, passei a procurar um cinema que me permitisse sanar males. (...) Não se trata de crer, se trata de fazer.

A Experiência de Arte, Vida e Morte de Tadeusz Kantor



03

Thais D'Abronzo*

Tadeusz Kantor
diante da *Classe Morta*

A trajetória do artista plástico e encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) [1], revela-se num processo de investigação humana e artística, marcado por atos de insistência, retornos e contradições. Nesse fluxo, temos uma poética desafiadora das noções de vida e morte, de realidades e memórias, e de presenças imagéticas no espaço da cena. Trata-se de uma vasta produção de espetáculos, manifestos, lições, catálogos/escrituras de espetáculos e *happenings*, exposições de pintura, de objetos, mostras, instalações, etc. Não seria excessivo afirmar que o encenador desenvolveu um tratado artístico e teatral bastante específico, constituindo uma espécie de movimento individual de vanguarda.

Kantor iniciou sua formação com estudos de pintura e cenografia, na Escola de Belas Artes da Cracóvia, entre 1933 e 1939. Durante essa fase de estudos, teve contato com os projetos e ideais do encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), assim como com o simbolismo, as

vanguardas históricas e a Bauhaus. Verifica-se em seu trabalho uma série de diálogos e confrontos entre linguagens e, movimentos artísticos. Entretanto, os valores anunciados por tais referências serão realinhados, no pensamento e na criação do artista, a favor de uma realidade especificamente teatral e particular.

Interessa-nos então, destacar certos apontamentos sobre o comportamento de sua cena, revelados em algumas de suas etapas de trabalho[2] e, que se apresentam como fundamentos da etapa final, chamada por *Teatro da Morte*. As questões que abordaremos referem-se ao contraste de realidades; a degradação da vida biológica e o objeto inútil, *a realidade do mais baixo escalão* e, por fim, a realidade da morte e os espaços da memória.

O RETORNO DE ULISSES, O JOGO DE REALIDADES E A ABSTRAÇÃO DO HOMEM- OBJETO.

Segundo Kantor, o *Teatro Clandestino* foi o período no qual, decididamente se iniciaram suas atividades teatrais. A definição de *Teatro Clandestino* (ou *Teatro Independente*) dá-se por dois motivos fundamentais e recorrentes em toda a sua trajetória de trabalho: a realidade da guerra e, a busca por um teatro como realidade independente dos modos teatrais vigentes e, contrário as noções que regem a realidade cotidiana. O referido momento da trajetória de Kantor inicia-se em 1942, período de plena ocupação nazista na Polônia.

Um dos espetáculos que marcam esse período é *O Retorno de Ulisses* (1944), de Stanislaw Wyspianski. O espaço escolhido, para ensaios e apresentações, foi o de uma casa abandonada, com os traços da destruição da guerra, presentes nos destroços e nos objetos quebrados. Alguns objetos que constituíam a cenografia foram construídos por Kantor (um canhão de latão de três a quatro metros). Outros, porém, foram encontrados nos escombros da cidade (uma roda de carro, cadeiras, um megafone, um tambor de revólver); havia também um capacete alemão que fora roubado.

A busca por um espaço concreto de representação, e condizente com a sua realidade, denota já no período do *Teatro Clandestino,* a oposição entre realidades, que permeará toda a trajetória de Kantor. Em *O Retorno de Ulisses*, Kantor atenta-se para o jogo de contrastes necessários à criação do drama, ou seja, um jogo no qual o texto depara-se com a concretude do espaço real.

O encenador compreende o espaço de representação como um espaço real, no qual acontece a manifestação dramática: "o drama não tem que 'passar' no palco, e sim 'acontecer', desenvolver-se diante dos olhos do espectador."[3] O drama quando inserido nesse espaço adquire dimensões reais, contrárias à ilusão e textura do texto dramático.

Para Kantor, a relação entre texto e cena deveria propor uma passagem da realidade ilusória à realidade da vida. Aqui, a realidade da vida seria então o próprio

Espetáculo *Wielopole-Wielopole*

desenvolvimento dramático ocorrendo em meio aos objetos e pessoas reais. A realidade da representação/vida a que se refere Kantor, nesse período, é uma realidade de texturas ruidosas e irregulares. Dessa forma, o espaço, os objetos e o herói Ulisses, encontram-se desgastados e à mercê da imprevisibilidade.

A manifestação de choques, escândalos e surpresas, ocasionada pela relação dos atores com o espaço e com os objetos, favorecia a liberação do potencial da imaginação rompendo com a "casca do drama", bem como explorando aspectos desconhecidos da realidade cotidiana.[4]

Isso rompe com a ilusão da representação dramática, uma vez que o espaço da cena dialoga com um aspecto da realidade, marcada pela destruição. A quebra com a ilusão e com o esteticismo da criação artística possibilitaria ao teatro o encontro com o caráter precário e acidental da vida.[5] Também, cena e espectadores estariam inseridos no mesmo espaço, ou seja, não mais separados pela distância entre palco e platéia. Essa quebra da separação espacial propõe uma mudança de comportamento por parte do espectador, uma vez que este, inserido no espaço real da ação, faria parte do desenvolvimento dramático.

Interessava a Kantor romper com a segurança da criação teatral e assim com a postura do espectador diante do acontecimento teatral: "uma obra de teatro não se contempla! [...] Não podemos ir. Nos espera uma série de peripécias as quais não podemos escapar." [6]

A permanência da apresentação de *O Retorno de Ulisses* exigiu constantes mudanças. Novos locais abandonados precisavam ser encontrados para a realização dos ensaios e apresentações, de modo a não levantar suspeita, evitando a perseguição por algum soldado nazista. De uma apresentação do espetáculo, Kantor recorda-se de um fato que justificou sua busca pela precariedade e pela imprevisibilidade do ato teatral:

> Na casa entravam entre 25 e 30 espectadores. Lembro-me que em uma ocasião, em meio à representação, a porta se abriu de repente. Era um oficial alemão, com seu uniforme impecável, abotoado até o pescoço. Todos nós paralisamos, penso que por um momento sentimos a morte. Olhou o canhão, bateu a porta violentamente e desapareceu. Cinco minutos depois, veio uma menina da porta ao lado e disse-nos que ele havia confundido a porta e que tudo tinha que desaparecer para o dia seguinte. [7]

A atenção de Kantor para a imprevisibilidade do acontecimento teatral irá se configurar posteriormente na

Espetáculo
Aqui eu não volto mais (1988)

presença do acaso, do "azar", como fatores intrínsecos à construção de sua cena.

O período do *Teatro Clandestino* foi, então, marcado pela quebra da ilusão na representação dramática. Kantor inseriu Ulisses em ambiente e situação diversos dos apresentados por Homero, de modo que o drama do herói se re-configurou a partir das necessidades temáticas e estruturais do encenador e, especialmente, a partir da investida sobre noções da realidade. A presença do espaço e objetos reais reportava à arte a esfera da vida. Dessa forma, criava-se, na própria realidade, um estado concreto de ficção no qual atores e espectadores dividiam um só espaço de ação. Assim, a cena teatral, para Kantor exigia outro modo de relação com o espectador, rompendo com a imaginação literária na relação física do ato teatral.

A realidade da guerra apresentou para Kantor a compreensão do objeto, do espaço de representação e do homem, deslocados de seus valores utilitários. Sendo assim a condição humana e do objeto começavam a se assemelhar naquele contexto. Esse é o entendimento de abstracionismo para o encenador, ou seja, a visão de uma realidade na qual o homem e o objeto, encontram-se privados de suas funções vitais:

> Ano de 1944. Cracóvia. Teatro Clandestino. O retorno de Ulisses de Stalingrado.
>
> O abstracionismo que sobreviveu na Polônia, até o início da guerra, desapareceu no período do genocídio em massa. Isso sempre acontece, em circunstâncias semelhantes. A crueldade que comportava a guerra era demasiado estranha a essa idéia purista. [...]
>
> Só tínhamos força para agarrar o que estava à mão, O OBJETO REAL, e chamá-lo de obra de arte! Mas era um objeto POBRE, incapaz de ser útil na vida, um objeto a ser descartado. Despojado de sua função vital que o salvaria, desnudo, desinteressado, artístico! Um objeto que despertava piedade e comoção! Era um objeto completamente diferente do acostumado. [...]
>
> Pode ser que a ABSTRAÇÃO seja a concepção do objeto, em um outro mundo, que existe e cuja intuição nos é dada pela arte. [8]

Em *O Retorno de Ulisses* a condição da figura humana se coloca em igualdade com a condição do objeto. Ulisses, destituído da segurança de um herói mitológico, é colocado no espaço de representação vestindo um capacete e um sobretudo surrado, encostado contra a parede, coincidindo com as características do espaço: "Nesse dia, seis de junho de 1944, ele se tornou parte dessa sala." [9]

A precariedade do espaço, dos objetos e da vida humana constituiu um fator decisivo para a realidade teatral de Tadeusz Kantor. Já nessa etapa começa o interesse do encenador, pelo que, na fase do *Teatro da Morte*, será chamado de *realidade do mais baixo escalão.* Realidade na qual objetos e pessoas encontram-se esquecidas e desgastadas, privadas de sua função na realidade cotidiana.

O TEATRO ZERO – A INUTILIDADE E O ENCONTRO COM O INESPERADO.

No período do *Teatro Zero* (1963), Kantor prossegue com as investigações sobre a realidade teatral a partir da constatação dos objetos degradados e da condição do humano, destituído de utilidade. E também nesse momento, surgem, indícios da relação do artista com suas memórias:

> O campo da imaginação começou a traduzir-se, não como material de construção e realização em imagem, e sim como lugar onde penetram os objetos do meu próprio passado em forma de despojos e armadilhas, e também fatos, cartas, pessoas, receitas, direções, rastros, datas de encontros que não são meus, estranhos, triviais, esquemáticos, acidentais ou importantes, preciosos ou insignificantes. Era um inventário desprovido de cronologia, de hierarquia e de localização. [10]

O princípio de aproximação da vida íntima e a esfera da criação, num ato de reconhecimento de si mesmo e, no uso de objetos e emoções marginalizadas, configuraram-se em reduzir a zero qualquer tentativa de ilusão da realidade no processo criativo, no tratamento do texto, dos objetos, do espaço da cena e de si mesmo.

A recusa à representação da realidade, com vistas a compreender a pré-realidade do evento teatral, está no trabalho de Kantor, no encontro gradativo da inutilidade e da degradação da vida biológica, como meio de fortalecer a relação entre arte e vida no processo criativo:

> Reorientar a ação dramática direcioná-la abaixo do trem normal da vida, através da relação dos laços biológicos, psicológicos, semânticos, por meio da perda de energia e expressão, por um esfriamento da temperatura que chega até o vazio – esse é o processo de desilusão e a única possibilidade de reencontrar o real. [11]

O *Teatro Zero* insiste no potencial do objeto degradado, mas também, se caracteriza pela tentativa de compreender a condição do ator como assemelhada à de um objeto inútil; nessas condições, objetos e atores, apontam para a existência da pré-realidade das coisas. Isso dialoga com propostas das vanguardas históricas que se empenharam na recusa à representação, buscando aspectos primitivos e elementares da realidade. Nesse sentido, a poética de Kantor se relaciona com as propostas dadaístas, com os *ready-mades* de Marcel Duchamp e também com os *objets trouvés* do surrealismo.

O teatro de Kantor afina-se ao ideal dadaísta pela atitude destrutiva, irônica e dotada de um humor infantil, como maneiras de demonstrar outros princípios de concepção artística, bem como de declarar aversão aos valores do racionalismo burguês. Desse modo, a ideia de uma realidade prévia, habitada por objetos inúteis, foram os outros valores de criação que garantiriam originalidade e autonomia, às manifestações artísticas. O gesto artístico dadaísta encontrou, na destruição, o princípio regente de suas colagens e, eventos, que desestabilizavam a coerência da unidade, concebida a partir de uma ideia central que funciona como eixo de orientação para um conjunto. A colagem, assim, pretendia a justaposição de materiais preexistentes e de presenças inusitadas, no propósito de romper com a linearidade e com o ponto central na concepção e recepção artísticas. [12]

O jogo com o inesperado, que muito interessou a Kantor, assemelha-se ao processo de Duchamp na seleção de seus *ready-mades*. O que interessou no ato de seleção de Duchamp foi a atitude de deslocar os objetos de sua função cotidiana, inserindo-os no campo artístico como uma realidade pronta. O jogo então era transferido ao espectador, que não tinha a possibilidade de analisar nenhuma estrutura formal, e sim a de questionar-se diante daquele objeto/enigma, ou seja, questionar o porquê. [13]

Essa questão aponta à uma experiência visual, para além dos limites da observação do objeto. O questionamento diante da função ou do porquê do objeto propunha ao espectador a percepção do objeto fora de seu significado original, remetendo ao processo de deslocamento deste do mundo comum para o domínio artístico. [14]

A ironia da atitude de Duchamp, também característica dos dadaístas, destacava o modo de responder aos valores esteticistas e puramente visuais da obra de arte. O interesse declarado nessas obras residia em fomentar outras possibilidades do pensamento, tanto na concepção artística quanto na relação com o espectador.

Em Kantor, a postura do *ready-made* ultrapassa os limites do questionamento a arte. Entretanto, a realidade explícita do objeto, revelada pelo processo artístico, propondo uma experiência visual para além da aparência, dialoga com o comportamento imagético das criações do encenador.

A insistência nos princípios descobertos desde sua primeira etapa e, que constituem os fundamentos do período do *Teatro da Morte,* afirmam uma realidade teatral de objetos e de atores encontrados, seguindo, também, o propósito dos *objets trouvés* surrealistas.

Os *objets trouvés* se referem a um modo de jogo com o inesperado, anunciado pelo dadaísmo. Entretanto, no surrealismo, o jogo com o inesperado reporta-se aos processos do inconsciente, ao desejo e à regiões desconhecidas do pensamento. Refere-se, assim, ao encontro, inesperado, da realidade do inconsciente com algum objeto, pessoa ou evento da realidade cotidiana. Para os surrealistas, esse encontro revelaria aspectos desconhecidos e inesperados da própria realidade e do pensamento. Esse ideal deveria ser transferido ao ato de criação de determinado objeto, colagem ou acontecimento; tendo como propósito revelar uma projeção do desejo e/ou de processos do pensamento. Isso garantiria à criação artística a ruptura com a ilusão de um objeto moldado esteticamente. [15]

Em *Nadja*, Breton apresenta a 'função' e a realidade dos objetos surrealistas, o que se assemelha com a realidade dos objetos, dos atores e do espaço da cena de Tadeusz Kantor:

> objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, ultrapassados, fragmentados, inusáveis, quase incompreensíveis, perversos enfim no sentido que entendo e amo. [...] Não apenas podem ser recuperados, como também confeccionados, embora nunca portadores de um sentido prático-funcional. [16]

Para Kantor, a atividade artística, a partir dos dadaístas e surrealistas, reportou-se definitivamente às esferas do pensamento, da invenção e da atitude. O objeto, a realidade e a memória - desconhecidos, inúteis e precários -, modificaram os valores estéticos, ditando uma nova abordagem e organização artística.[17] O fluxo do

pensamento estava inserido no processo artístico e poderia agora ser refletido na organização da obra.[18]

Entretanto, a poética de Kantor diferencia-se, das propostas dadaístas e surrealistas pela distância cronológica que as separam, e porque suas investigações artísticas se relacionaram, com maior ênfase, em uma resposta à realidade, e não somente uma resposta ao comportamento artístico. Destacar aspectos dessas referências destina-se ao entendimento do propósito de Kantor por uma realidade teatral que se faça a partir da realidade, mas que não se encontre na realidade. Esse motivo justifica o processo, do artista polonês, de incorporar, na criação artística, os objetos, eventos e pessoas "encontradas"; pertencentes a uma realidade em que não foram sujeitas ao acabamento artístico ou necessidades formais. [19]

A trajetória de Kantor foi revelada em um ambiente profundamente influenciado por uma Polônia submersa na guerra. Desse modo, foi um dos artistas que, inseridos no período pós-guerra, enquadram-se no rol daqueles que não poderiam aceitar a idéia de progresso no desencadeamento histórico, negando-se dessa forma, a crer em uma progressão histórica com vistas a uma conclusão positiva.[20] Assim, sua trajetória artística é marcada pela constante investigação da criação cênica como um processo de reconhecimento humano e estético a favor da autonomia da arte teatral.

Espetáculo
Que morram os artistas (1985)

A realidade prévia apresentada pelo dadaísmo, bem como os *ready-mades* e objetos surrealistas, serão re-configurados a partir da despersonalização do objeto e da vida humana, apresentados a Kantor pela realidade da guerra. Do mesmo modo, o artista polonês se apropriará de elementos do happening por conceber sua cena na ruptura com a interpretação da realidade. A *realidade do mais baixo escalão,* enquanto realidade do *Teatro da Morte* confunde os limites entre arte e vida, desviando-se da presença da ilusão no espaço da cena. Isso é reforçado pela presença de Kantor nesse espaço, interferindo no tempo e na condução dos eventos durante o espetáculo. Essa indistinta linha entre arte e vida, torna-se um procedimento do *Teatro da Morte,* na criação de tensões dramáticas.

Contrário ao que possa parecer, *o Teatro da Morte*, não se destina a reproduzir imagens e situações de horror, ocasionados pela guerra. Para Kantor a ideia da morte torna-se a única condição para a realidade artística do pós-guerra e, também, o modo como o artista/indivíduo passa a ser compreendido como o cronista do séc. XX. [21]

Kantor, no *Teatro da Morte*, irá se valer de suas memórias pessoais; não mais lhe interessa inserir a arte em um espaço e fluxo cotidianos. Interessa ao artista, uma possibilidade de reservar um espaço-tempo autônomo da rotina e da noção de história, buscando possibilidades de preservar a si próprio e o valor do pensamento individual: "'espaço de vida mental feito da matéria mais preciosa e mais delicada', que deve ser salvo do esquecimento." [22]

O TEATRO DA MORTE – A AUSÊNCIA DE VIDA E O CONFLITO DA MEMÓRIA

O maior reconhecimento do trabalho de Kantor deve-se ao seu último período, o conhecido *Teatro da Morte* (1975 – 1990). Nesse momento concretiza-se o que já se esboçava nas fases anteriores, ou seja, que o conceito de vida em arte somente pode ser expresso pela ausência de vida [23].

A última etapa rearticula algumas das características presentes anteriormente. A inutilidade e, a degradação da vida biológica, como características de seus objetos, pessoas e eventos, constituem nesse momento a *realidade do mais baixo escalão*[24] -, realidade do lixo e do esquecimento -, que rompe definitivamente com a realidade cotidiana por meio da presença da morte e de sua "barreira intransponível".

Revela-se agora, a potência dos objetos pobres e a relação-estado de semelhança entre o ator e esses objetos.

Entretanto, o ponto central anunciado pelo *Teatro da Morte* diz respeito à abordagem da memória. Kantor irá se valer de suas memórias pessoais como modo de opor, definitivamente, a realidade de sua cena da realidade oficial. A autonomia teatral e a relação entre arte e vida compõem, nesse momento, uma realidade na qual objetos e atores degradados aliam-se aos fragmentos encontrados e inventados da memória do artista polonês. São memórias familiares e memórias referentes ao contexto da Segunda Guerra Mundial. A noção de memória abordada por Kantor refere-se às situações, às pessoas, aos objetos e às imagens que a realidade oficial esqueceu, ou das quais não soube.

É a partir das memórias pessoais que Kantor acredita no valor da individualidade e no valor da diferença, como meio de romper com o fluxo cotidiano dos acontecimentos. Ao invadir seu próprio pensamento, o artista polonês compreendeu a impossibilidade de entendimento da memória como um fluxo contínuo. Reconheceu, antes, fragmentos e imagens que nunca se completam, sendo continuamente interrompidos por fatores que necessitam de esquecimento. [25]

Evidentemente, Kantor refere-se à própria experiência no contexto da guerra, e à impossibilidade de aceitar a progressão histórica. Para ele, o passado desvincula-se da noção de continuidade, porque existe enquanto realidade morta; afastada da realidade cotidiana. [26]

Desse modo, a *realidade do mais baixo escalão*, entendida como realidade degradada dos atores, do espaço de representação e dos objetos, se autonomiza. Kantor, ao desafiar as noções de vida aceitas pela realidade, propõe, do mesmo modo, desafiar a maneira de adentrar a memória. Isso significa descobrir do pensamento os fatos, objetos e pessoas esquecidas. Não se entende por memória os fatos lembrados cotidianamente, mas sim aquilo que, por alguma razão, foi apagado. Questionam-se, assim, fatos que são retirados da visão cotidiana, em favor da continuidade ininterrupta da noção de história e da noção de progresso.

Em relação à utilização dos objetos, o artista polonês não pretende elevar um *ready-made* à categoria de um objeto de arte, mas compreende que os objetos pobres, destituídos de utilidade, são carregados de memória, podendo gerar ações de vida nos personagens de sua cena. Os personagens no *Teatro da Morte* colocam-se como o passado de Kantor e, assim, são resíduos, fragmentos incompletos das memórias do artista. Desse modo, não possuem uma biografia, não se lembram. Eles encontram-se no espaço da cena sempre à procura de algo. Assim, um objeto pobre, ignorado, pode devolver ao personagem alguma ação que lhe proponha aspectos da vida. Esse é o caso de um dos personagens do espetáculo *A Classe Morta*, o *tio Stázio*; este se liga a um velho violino sem cordas (construído), na esperança de que esse objeto lhe devolva um aspecto de vida, algo sobre quem ele foi.[27]

Se nas etapas anteriores Kantor se propôs a revelar a degradação da vida biológica, relacionando o ator a um objeto pobre, no *Teatro da Morte* seus personagens adquirem a condição de um objeto encontrado. Na condição de memórias de Kantor, os personagens constituem fragmentos esquecidos e inúteis na perspectiva da realidade cotidiana. Desse modo, somente possuem vida e função no espaço da cena, mas não têm valor artístico, nem ligação com o passado oficial.

Outro fator agregado ao *Teatro da Morte*, que se destina a revelar a ausência de vida, como um modo de revelar o conceito de vida em arte, é a presença dos manequins[28]: "uma criatura que tem um enganoso aspecto de vida", colocada como "recurso da morte, através das aparências e ausência de toda mensagem". [29]

O manequim dialoga com a realidade, na qual objetos e pessoas se encontram esquecidas e inúteis; destituídas de valor cotidiano. Também, o manequim deveria constituir um modelo para o ator vivo pela "artificiosidade", impregnada de encanto e repulsa, manifestando a presença da morte de maneira concreta, porque caracteriza a própria aparência de vida.

Kantor inicia o seu *Manifesto do Teatro da Morte* retomando a concepção de Craig quanto ao ideal da *super-marionete*. O polonês pretende, desse modo, apresentar a ligação da marionete com as origens do teatro, reportando-se a Craig e aos ideais simbolistas. A questão abordada refere-se ao manequim como um ideal de representação teatral, que desconfia do organismo humano e da criação segundo as leis da natureza [30]:

> Ao longo do caminho que se pensava seguro e que foi tomado ao homem do Século das luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo repentinamente das trevas, sempre mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS - criações artificiais que são várias injúrias às criações próprias da NATUREZA e que carregam em si todo o menosprezo, todos os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror. Assiste-se ao aparecimento da fé nas forças misteriosas do MOVIMENTO MECÂNICO, ao nascimento de uma paixão maníaca de inventar um MECANISMO que sobrepujasse em perfeição, em implacabilidade, o tão vulnerável organismo humano. [31]

O que interessa a Kantor é compreender (apoiado na figura do manequim) um modo de manifestação teatral desvinculado da realidade. Esse pensamento se opõe às noções de vida acreditadas pela realidade natural, e aos modelos de criação artística que se valem da ilusão dessa realidade. Entretanto, Kantor também se afasta das concepções sobre o manequim, acreditados por Craig, bem como, das criações artificiais, apoiadas em ideologias a favor da arte ou da ciência.[32]

Os manequins e a realidade da cena do *Teatro da Morte* servem à realidade pessoal de Kantor e, desse modo, dialogam com a realidade da morte, enquanto memórias do artista. Portanto, não com a intenção de prolongamento de um modelo artístico.

As concepções de Kantor se afastam das concepções de Craig, em relação aos ideais artísticos, e em relação à compreensão da realidade da morte, ou seja, o manequim para Kantor apresenta-se de modo concreto e não metafórico como propôs Craig. O encenador inglês acreditou na figura da marionete como responsável por devolver à realidade da arte, a dimensão de perfeição e beleza, ignoradas pela criação realista e representadas pela presença do homem criado pela natureza. A busca de Craig deu-se em substituir a representação da realidade pelas manifestações do espírito, ou do mundo imaginário; espaços estes que apresentam o mundo da morte. Nesse sentido, a marionete para Craig seria a representante do reino dos mortos, por apresentar uma construção divina em favor da beleza, mais acolhedora e animada do que as noções habitualmente entendidas como vida. Contra a imitação precária da realidade, e submetida a emoções incontroláveis da natureza humana, Craig compreende a marionete como a imagem de um deus.[33] Para ele, a morte era vista como uma realidade mística ligada aos ideais de perfeição, contrários à presença do acaso - entendido como fator de imperfeição humana.

É nesse sentido que se destacam as diferenças entre os ideais artísticos de Craig e Kantor. No teatro de Kantor, a presença dos manequins destina-se a ser a imagem do homem, revelada exatamente pela precariedade e destino da condição humana. Craig vislumbrou o evento cênico negando a presença do imprevisto, do acaso. Isso é oposto ao pensamento de Kantor. No *Teatro da Morte*, não prever a possibilidade do acaso seria exatamente negar a presença da morte. Esta se manifesta nos elementos constitutivos da cena – imprevisibilidade, interrupção e destruição. Esses fatores caracterizam o comportamento do processo artístico em Kantor.

A presença e a não presença do acaso podem também ilustrar a concepção de ilusão para ambos. Craig defendeu a figura do encenador como o responsável pela articulação dos elementos que constituem a cena a favor de uma melodia plástica e visual. O encenador, então, atuaria como maestro dessa realidade. Chegou a vislumbrar mecanismos técnicos que dariam ao encenador possibilidades de estabelecer comunicação com os atores no exato momento da cena, prevenindo eventuais imprevistos. Projetou os conhecidos *screams*, biombos/telas móveis que modificariam o espaço em tempo real, prevendo a eterna continuidade do espetáculo, evitando assim as interrupções para mudanças de cenário, (e também os intervalos entre os atos).

Kantor esteve presente em cena em todos os seus espetáculos. Colocava-se regendo os eventos e determinando o tempo da cena. Chegava a dar indicações aos seus atores no decorrer do evento, assim como interferia diretamente na ação. Sua presença dava-se exatamente para quebrar a ilusão da representação, bem como constituía-se enquanto referência para suas memórias. Tal interferência dava-se como uma interrupção repentina para a cena e para o ator, caracterizando a destruição da ilusão - a "ronda" constante e inevitável da morte:

> A conversão do espaço cênico no lugar da aparição dos mortos converte o espaço da representação em espaço da memória. [...] As imagens vão se transformando sobre a cena em uma espécie de ritual onírico. [34]

Nesse ritual, a presença de Kantor em cena declara a diferença entre as realidades, ou seja, a do espaço da cena e a do espaço do espectador. No *Manifesto do Teatro da Morte*, o artista polonês aponta para uma *"barreira intransponível"*, configurada no espetáculo *A Classe Morta,* por meio da presença de uma corda, um cordão de isolamento, entre cena e público. Entretanto, a postura de destacar a cena como algo distante, "infinitamente estrangeiro", foi a maneira de Kantor "devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial". [35]

A cena do *Teatro da Morte* comunica-se com o espectador pela diferença, de modo profundamente contrário à vida. Os procedimentos de construção da cena são marcados pela tensão entre realidade e ficção, e também pela presença de motivos aparentemente opostos. O modo de abordagem da memória, bem como alguns dos procedimentos adotados para a construção da cena do *Teatro da Morte*, serão aqui apresentados em breves detalhes a respeito dos cinco espetáculos, que compõem a última etapa da trajetória do artista: *A Classe Morta* (1975); *Wielopole, Wielopole* (1980); *Que Morram os Artistas* (1985); *Aqui eu não volto mais* (1988); *Hoje é meu aniversário* (1990).

O espetáculo *A Classe Morta* consiste em memórias da infância em uma classe escolar. Essa classe escolar é povoada por velhos que retornam para a antiga classe da infância. Nesse espaço, eles se atêm a gestos, atividades e objetos que lhes eram característicos. Além disso, encontram-se com bonecos, que representam as crianças que foram e que agora carregam nos braços. [36] Há também a presença do texto *Tumor Cerebral* de Witkacy. No entanto, mais uma vez, o texto coloca-se em condição de elemento exterior à cena. Esse texto é responsável por propor a tensão entre a realidade da cena e a realidade do próprio texto. Os personagens de *A Classe Morta* valem-se da referência textual, ou são interrompidos em suas lembranças escolares por situações do texto.

Nesse espetáculo, Kantor declarou: "nós não representamos Witkacy, nós representamos com Witkacy" [37]. O processo, ocorrido com o texto revela um procedimento de apropriação de qualquer realidade externa à realidade da cena. Em vez de conceber a cena teatral como reprodução da realidade cotidiana, Kantor preocupou-se com os modos de usar a realidade. Isso, para ele, significa apropriar-se da realidade: "Realidade só pode ser usada. Usada é o único termo apropriado. Fazer uso da realidade na arte significa uma apropriação da realidade". [38]

Assim sendo, podemos compreender a utilização da memória para Kantor - "usar" a memória, representar com a memória -, em vez de reproduzi-la. Esse pensamento compreende a memória com uma realidade autônoma, na qual sua estrutura inerente é a fragmentação de imagens mortas, passíveis de uso pela invenção. Desse modo, Kantor compreende tal utilização, revelando um processo dinâmico de criação de imagens que não se estabilizam. [39]

A impossibilidade de fixar a memória é revelada também pela presença do próprio Kantor em cena, como observador de si mesmo e, como maestro de seu pensamento-cena, interferindo e, interrompendo o fluxo dos acontecimentos. A interrupção no *Teatro da Morte* apresenta-se como um procedimento que revela o fluxo da memória: na tentativa de lembrar, ou ainda, de imaginar o que poderia ter acontecido.

Nos espetáculos que sucedem *A Classe Morta,* os procedimentos acerca da memória são mais enfáticos. Em *Wielopole, Wielopole*[40] a tensão acontece entre espaços da memória de Kantor - memórias familiares e memórias da guerra -. Tal característica se manifesta em uma divisão espacial da cena que revela: de um lado, as memórias familiares de Kantor (a casa no vilarejo de Wielopole) e, do outro lado, os soldados da guerra. O conflito é revelado no contraste de realidades-espaços, e também, na invasão inesperada de pessoas e/ou eventos, que sofrem alterações, quando invadem, subitamente, o lado desconhecido; invadem uma memória desconhecida.

O espaço das memórias familiares, afirma uma postura do teatro de Kantor, fortemente marcado pelas memórias da infância. Sobre isso o artista relata em uma de suas *Lições de Milão*:

> Quero salvar a mim mesmo, não de um modo egoísta e sim com alguma fé somente nisso; valor individual! Confino-me em minha estreita habitação do imaginário e ali dentro, ali dentro somente organizo o mundo. Como na infância. Creio firmemente que aquela habitação da infância contenha a verdade. [41]

Ainda quanto ao espetáculo *Wielopole, Wielopole,* o próprio nome nos aponta para a repetição como procedimento que caracteriza sua cena e seu modo de abordar a memória. A repetição apresenta a tentativa de completar a imagem, bem como revela a tentativa de lembrar o passado:

> Há uma razão porque no teatro de Kantor nós estamos continuamente lidando com a repetição: as coisas são repetidas, os mortos voltam à vida, as situações são recriadas de novo, não porque ele quer preencher o tempo em suas produções, mas porque como ele diz, talvez essa repetição finalmente nos permita ver aquele evento como se fosse pela primeira vez, de modo que nós possamos mudá-lo.[42]

A constante utilização da repetição na trajetória do *Teatro da Morte* apresenta, o modo como Kantor compreende o passado e suas memórias. O recurso da repetição parece insistir na possibilidade de manipulação das memórias, revelando um campo de invenção possível de se desvencilhar da noção oficial das memórias, "como se o passado se repetisse, mas sob formas estranhamente alteradas" [43]. Também os personagens do *Teatro da Morte*, por vezes, valem-se da repetição das mesmas atividades, dos mesmos gestos ou das mesmas ações.

No espetáculo *Que morram os artistas,* a tensão é criada, por meio daquilo que Kobialka chama por, "teoria dos negativos que modificaram a noção de espaço da memória. [...] Um lugar onde lembranças são sobrepostas umas às outras." [44] Nesse espetáculo, Kantor sobrepõe as dimensões do passado, do presente e do futuro. As cenas sobrepõem a presença de Kantor (presente), no limiar entre espaço da cena e espaço do público; Kantor quando criança (passado), na figura de um menino de seis anos, com um triciclo, transformando soldados da guerra em seus soldadinhos de chumbo; Kantor (futuro) em seu leito

Espetáculo
Que morram os artistas (1985)

de morte na figura de um de seus atores, um dos famosos gêmeos Janicki. [45]

Desse modo, no espetáculo *Que morram os artistas*, a simultaneidade das lembranças do passado acumulam-se à projeção do futuro e, ainda, ao instante presente, quando temos Kantor em cena, visualizando possíveis passado e futuro. Em uma das cenas do espetáculo, inicia-se um círculo no qual todos os personagens invadem a cena e se apresentam a Kantor: vemos a figura da criança e seu triciclo; os familiares de Kantor; os soldados da guerra; o cavalo de Ulisses; Kantor em seu leito de morte[46]. Em um ponto, no canto da cena, está Kantor a observar o movimento do círculo, que transforma as dimensões de passado, presente e futuro pela repetição.

O penúltimo espetáculo que compõe o *Teatro da Morte* chama-se *Aqui eu não volto mais.* Nesse espetáculo, Kantor encontra memórias, personagens e objetos de suas criações anteriores.

O conflito, então, se revela no confronto de tais memórias, quando determinados personagens adentram a cena, unidos a objetos desconhecidos, - encontrados e, pertencentes a algum outro espetáculo passado. Outro aspecto, diz respeito à certa independência conquistada pelos fragmentos da memória: os personagens podem agora, se relacionar mais diretamente com Kantor, desafiando-o, impedindo-o do comando central da regência. Na ordenação até então estabelecida no *Teatro da Morte*, Kantor encontrava suas memórias; em Aqui eu não volto mais, os restos esquecidos podem, enfim, se apresentar, inesperadamente, ao artista.

Desse modo, a noção de memória, em *Aqui eu não volto mais*, parece ter alcançado autonomia na compreensão de uma ordenação e fluxo, independentes da vontade de Kantor. O artista permite-se adentrar no jogo ficcional e, inesperado de sua cena quando encontra, pela primeira vez, sua réplica, saída por uma das portas dos fundos do espaço: um manequim a sua imagem e semelhança.

A porta dos fundos da cena está sempre presente no espaço do *Teatro da Morte*. É por ela que entram e saem suas memórias-atores-objetos. Em *Aqui eu não volto mais*, o espaço conta com três portas, referindo-se aos três espetáculos anteriores: *A Classe Morta; Wielopole, Wielopole; e, Que Morram os Artistas*[47].

A ruptura com a ilusão representativa foi proposta pelo *Teatro da Morte*, quando este assumiu a realidade da cena como a própria ficção.

Nesse contexto, Kantor compreendeu as possibilidades de jogar com as noções de vida e de arte. O jogo, então, entre realidade e ficção é evidenciado no comportamento da cena, pela exposição de seu processo de criação; pela presença de Kantor; pela postura ambígua de seus personagens, que agem como manequins, ou confundem-se com eles. A cena de *Aqui eu não volto mais* compreendeu as dimensões da vida (Kantor) e as dimensões da ficção (manequim de Kantor). [48]

Portanto, *Aqui eu não volto mais* pode ser considerado como um testamento da trajetória artística de Kantor. Principalmente levando-se em consideração que, nesse espetáculo, encontram-se fragmentos das obras anteriores do artista, bem como a sua própria 'morte', expressa em um manequim. Esse fato parece ganhar maior relevância quando no último espetáculo do *Teatro da Morte*, a produção *Hoje é o meu aniversário*, Kantor não está presente em cena. O artista polonês morreu pouco antes da estreia desse trabalho.

Hoje é o meu aniversário inicia-se na voz em off de Kantor:

> Naturalmente eu estou em cena, provavelmente nunca explique este fenômeno, de tua existência nem da minha. Não estou em cena, mas sim encostado à porta; diante de mim está a audiência. Vocês, homens e mulheres, isto é a realidade. Atrás de mim é o cenário, isto é, a ilusão.[49]

Há, em outros momentos do espetáculo, vozes gravadas, tanto de Kantor quanto de outros atores. São gravações de trechos dos manifestos e cartas escritas por Kantor durante toda a sua trajetória.[50] Nesse espetáculo, também há personagens e objetos de outras produções. Em alguns momentos, os personagens se referem a Kantor e perguntam por ele. As memórias da guerra também estão presentes. O espaço de *Hoje é o meu aniversário* é definido como o quarto de Kantor.

O *Teatro da Morte* sintetizou, na trajetória de Kantor, a sua busca pelo processo artístico na ligação entre arte e vida. Nesse sentido, a relação deu-se a partir de si mesmo, com a projeção "do outro". O espaço da memória, assim, colocou-se para Kantor como o espaço do outro:[51]

> O passado existe na memória.
> Morto.
> Seus habitantes estão
> Mortos, também.
> Eles estão mortos mas ao mesmo tempo vivos,
> Isto é, podem mover-se,
> E podem mesmo falar. [52]

O que Kantor fez no espaço de sua cena não se destinou a apresentar a cronologia de sua vida, na forma de exposição de memórias, mas sim mostrar o modo como ele se lembra. A cena do *Teatro da Morte*, como espaço-tempo real de suas ficções, possibilitou, ao artista polonês aproximar-se de suas memórias, como se as encontrasse pela primeira vez; como se as inventasse... Os soldados da guerra transformam-se em soldadinhos de chumbo; os velhos pedem licença para fazer xixi em uma classe escolar infantil... a presença "conhecida e infinitamente estrangeira" da morte, parece lembrar o seu lugar na vida cotidiana.

***Thais D'Abronzo** é diretora e integrante do TOU Teatro e professora do curso de artes cênicas da UEL (Universidade Estadual de Londrina)

[1] Tadeusz Kantor nasceu no dia 06 de abril de 1915, no vilarejo de Wielopole, na Polônia. Sua infância e adolescência foram marcadas pela presença mútua de manifestações religiosas de judeus e de católicos. Seu pai, morto na primeira guerra mundial, era judeu e sua mãe de família cristã; a guerra, os motivos-símbolos religiosos e as figuras familiares estarão presentes em seu Teatro da Morte. Morreu aos 75 anos no dia 08 de dezembro de 1990.

[2] Kantor definiu sua trajetória artística e teatral em oito etapas, são elas: teatro ephemeric (mecânico) em 1938; teatro clandestino (ou teatro independente) de 1942 a 1944; teatro autônomo em 1956 (a formação de seu grupo Cricot 2 se dá em 1955); teatro informal em 1961; teatro zero em 1963; teatro happening em 1965; teatro impossível em 1973; teatro da morte de 1975 a 1990.

[3] KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990.* University of California, Los Angeles, California. 1993.

[4] KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[5] Ibid.

[6] KANTOR, Tadeusz in, Ibid.

[7] KANTOR, Tadeusz. In, ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor.* Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.

[8] KANTOR, Tadeusz. Lições de Milão. In, Escuela elementar del teatro. Revista: El tonto del pueblo.

[9] KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, *Revista Camarim* (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[10] KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Cero*. In, *El teatro de la muerte.* Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

[11] Ibid.

[12] FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[13] KRAUSS, ROSALIND E. *Caminhos da Escultura Moderna*; tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

[14] Ibid.

[15] Ibid.

[16] BRETON, André. Nadja. In, MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

[17] KANTOR, Tadeusz. *En la frontera de la pintura y El teatro*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

[18] Em 1963, Kantor realiza uma exposição chamada anti-exposição ou exposição popular. O artista apresenta ao público um espaço como o de um atelier de pintura com 937 objetos: tintas, lápis, papéis, passagens de trem, contas, projetos, notas e descrições de trabalho, esboços e nenhuma pintura. A ideia era afirmar a mudança e a efemeridade de um processo de criação. Nesse contexto, o processo do pensamento jamais seria imobilizado em uma forma fixa. Os objetos, apresentados por Kantor, revelaram ao público matérias renegadas, objetos marginalizados e invisíveis no produto final de uma pintura.Essa exposição explicita o entendimento da realidade teatral e a concepção de imagem em Kantor como algo mutante. O referido entendimento destina-se a valorizar o processo de criação como processo de vida, para além da visualidade final. Após a anti-exposição ou exposição popular, as experiências do artista polonês, entre 1965 e 1969, serão na forma de happenings.

[19] KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[20] KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, *Revista Sala Preta*. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

[21] KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[22] KANTOR, Tadeusz in, FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[23] KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

[24] Termo também traduzido por Realidade do mais baixo ranque, de acordo com Michal Kobialka em curso teórico realizado no Espaço Antropofágica, São Paulo – SP, 2010.

[25] KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, *Revista Sala Preta*. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005. E, KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993.

[26] KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993.

[27] Alguns dos personagens do Teatro da Morte recebem o nome de acordo com as ações e objetos que possuem: o velho com a bicicleta, a mulher atrás da janela, etc. A possibilidade de manifestação de aspectos da vida no espaço da cena do teatro da morte está ligada, a relação do personagem com o objeto. Desse modo o objeto cumpre a função de um objeto encontrado, porque propõe ao personagem, no momento do encontro, uma revelação de si mesmo.

[28] Kantor já havia utilizado manequins em trabalhos anteriores. Ver *Manifesto do Teatro da Morte*.

[29] KANTOR, loc. cit.

[30] Kantor também menciona os ideais de Heinrich Von Kleist (1777-1811) sobre a marionete, bem como discorre brevemente, sobre a presença dos manequins e das criações artificiais do séc. XIV e no decorrer do séc. XX.

[31] KANTOR, Tadeusz. *O Manifesto do Teatro da Morte*.

[32] Ibid.

[33] CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro*. Traducción de Aníbal Ferrari. Argentina: Libreria Hachette S.A., 1957. pp. 67 e 76.

[34] SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen (Cuenca)*: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.

[35] KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

[36] ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.

[37] KANTOR, Tadeusz in, Ibid.

[38] KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor* in, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[39] KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, *Revista Sala Preta*. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

[40] A construção desse espetáculo, não partiu de um texto prévio, como ocorria nas outras produções. Kantor, entretanto, valeu-se do evangelho para seguir certo fio condutor das cenas, o que evidentemente não se cumpriu de acordo com a ordem lógica, (a cena da crucificação antecede a cena da ultima ceia). Kantor parece-nos ter recorrido ao evangelho, uma vez que o espetáculo Wielopole, Wielopole, trata de suas memórias de infância, e apresenta a manifestação das religiões cristã e judia, bem como trata de fatos ocorridos de quando viveu no vilarejo de Wielopole, como a morte de seu tio-avô.

[41] KANTOR, Tadeusz. *Escuela elementar del teatro*. Revista: *El tonto del pueblo*.

[42] KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, *Revista Sala Preta*. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

[43] KANTOR, Tadeusz. In, LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007.

[44] KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor* in, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

[45] KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

[46] Dois atores representam Kantor em seu leito de morte. São os gêmeos Janicki. Eles revezam o papel, e confundem-se entre si. Nunca sabem quem são. O jogo entre esses dois atores é recorrente no Teatro da Morte. Do mesmo modo que Kantor propõe confundir a presença real dos atores, com manequins à imagem e semelhança destes, os gêmeos de sua cena brincam com a condição de serem idênticos. E valem-se disso na relação com outros personagens.

[47] O espetáculo Aqui eu não volto mais pretendeu, de certa forma, ser uma reflexão de sua trajetória artística. Kantor não só reencontra, nesse espaço, personagens e objetos referentes aos espetáculos do período do Teatro da Morte, como também se depara com algumas de suas criações, anteriores a esse período; o personagem Ulisses retorna do passado e, se senta com Kantor em uma mesa; este lê em silêncio as anotações, feitas em 1944 em seu caderno de direção.

[48] Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.

[49] KANTOR, Tadeusz in, Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.

[50] KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993.

[51] Ibid.

[52] KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993.

Relato da Conexão Música da Cena no Rio Grande do Sul

Maria Amélia Gimmler Netto*

Conexão Música da Cena foi um mergulho do teatro no universo musical proporcionado pelo intercâmbio entre os grupos teatrais Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre/ Rio Grande do Sul, e Clowns de Shakespeare de Natal/ Rio Grande do Norte. A ideia do intercâmbio surgiu entre Tânia Farias, do Ói Nóis e Fernando Yamamoto dos Clowns, durante os encontros do Movimento Redemoinho[1]. Através dessa parceria nasceu a ideia de unir os grupos dos dois distantes Rios Grandes do Brasil, para um intercâmbio artístico que privilegiasse a questão da música na cena teatral.

Assim os dois grupos criaram um projeto e o inscreveram em um edital de fomento à cultura, que previa o financiamento de intercâmbios entre grupos de teatro atuantes no território nacional. O projeto Conexão Música da Cena foi selecionado e recebeu financiamento do Programa Rumos Itaú Cultural Teatro[2]. O projeto é dividido em dois momentos: no primeiro a vinda dos Clonws para Porto Alegre e no segundo a ida do Ói Nóis para Natal. A primeira etapa do intercâmbio entre o grupo potiguar e o grupo gaúcho aconteceu em abril de 2011 em Porto Alegre.

Na etapa porto-alegrense o projeto Conexão Música da Cena inclui o *Seminário Música da Cena*, a oficina *A Música da Cena: princípios da atuação polifônica para o ator e o músico* e as trocas poéticas entre os grupos, ou seja, o intercâmbio propriamente dito. Andamento, compasso, ritmo, afinação, timbragem, polifonia, consonância, dissonância, palavras que costumam ser restritas ao universo de músicos e musicistas, ao final de seis dias, já estavam no vocabulário de artistas, estudantes e demais interessados por teatro que freqüentaram a Terreira da Tribo entre os dias 06 e 12 de abril deste ano.

Eugênio Barboza e Paulo Flores durante intercâmbio

Os grupos não conheciam plenamente a poética teatral um do outro. Integrantes dos Clowns de Shakespeare já haviam assistido ao espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, a mais recente montagem de rua do Ói Nóis Aqui Traveiz, apresentado em São Paulo. Ao passo que os integrantes do Ói Nóis ainda não haviam assistido espetáculo algum dos Clowns. Certamente, o fato da distância entre Natal e Porto Alegre (mais de quatro mil quilômetros), justifica a falta de convívio artístico entre dois grupos teatrais tão representativos. Talvez isto justifique também a falta de conhecimento que a maioria de nós, artistas de teatro do sul do Brasil, tem a respeito da realidade de trabalho dos grupos teatrais da região do norte e nordeste do país e vice-versa.

A seguir, apresento em linhas gerais a trajetória dos grupos, para depois relatar a primeira etapa do intercâmbio realizado na capital gaúcha e as atividades relacionadas a ele.

O grupo Clowns de Shakespeare completará dezoito anos de trajetória artística em novembro de 2011. É um grupo teatral de referência na cena potiguar e se destaca, também, no panorama do teatro nordestino. César Ferrario, um dos integrantes da companhia, contou que as atividades iniciaram em 1993 quando alunos do ensino médio montaram uma peça, instigados pelo professor de literatura. Mais tarde, quando o grupo passou a se desenvolver e montar espetáculos, só havia um prédio teatral[3] em Natal e esse não disponibilizava pauta para temporadas de peças locais. A partir dessa necessidade da cidade surgiu a ideia de se criar um centro cultural, que veio a ser a Casa da Ribeira inaugurada em 2001. Outros grupos da cidade apresentavam ali e integrantes dos Clowns dedicavam-se à parte administrativa do espaço. Quando o grupo voltou a encenar, foi para realizar a montagem *Muito Barulho Por Quase Nada* [4] e para tanto buscou a colaboração de Eduardo Moreira, do Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Segundo seus integrantes foi a partir daí, que a poética do grupo passou a estar mais ligada à música. Hoje em dia o grupo teatral e o centro cultural são duas instituições distintas, mas com uma história em comum. O grupo tem sua sede que é o Barracão Clowns, um espaço alugado que, hoje em dia, funciona também como Ponto de Cultura.

O grupo Ói Nóis Aqui Traveiz completou 33 anos de trajetória em abril de 2011. Surgiu em Porto Alegre no final da década de setenta, em plena fase de rearticulação dos movimentos sociais e de manifestações políticas e culturais

de rua. O grupo se auto-intitula Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz expressão em que a palavra tribo, significa buscar uma maneira de se organizar inspirada na cultura indígena, a palavra atuadores apresenta a ideia de que são atores e são ativistas políticos, e a expressão Ói Nóis Aqui Traveiz, cuja forma culta seria "olha nós aqui de novo", ressalta a insistência de estar sempre se colocando no risco de atuar, conforme declarou Tânia Farias. O Ói Nóis se caracteriza por ser um grupo sempre aberto a novos participantes e por manter, em paralelo a atividade poética de criação de espetáculos e a atividade pedagógica. Esta se desenvolve através da sua Escola de Formação de Atores, que acontece na Terreira da Tribo, que é a sede do grupo, e o projeto de Oficinas Populares de Teatro que são oferecidas em diversos bairros da cidade. Em sua poética o Ói Nóis costuma se utilizar de elementos rituais e é, geralmente, nesse contexto que a música surge nas suas montagens. O canto e o uso de tambores são marcas musicais dessa poética, seja em suas peças de rua, seja nos espetáculos de sala.

A relação entre música e teatro se faz presente no trabalho de ambos os grupos, cada qual com suas sonoridades próprias e peculiaridades regionais. A discussão e reflexão sobre a música da cena é pertinente a ambas as práticas artísticas, mas a quem mais esta reflexão interessará além de aos grupos proponentes? Porque e com quem discutir a questão da música para cena? Atores, músicos, diretores, estudantes de teatro e de música seriam possíveis interessados? Acredito que questões como essas tenham permeado o pensamento, tanto dos artistas envolvidos no intercâmbio, como dos participantes das demais atividades do evento.

DEBATE, REFLEXÃO E TROCA DE EXPERIÊNCIAS CÊNICO-MUSICAIS

Ao seminário, que teve a duração de três dias[5], foi reservado espaço para reflexão, para relato de experiências criativas e para o esclarecimento de alguns conceitos cênicos e musicais.

O primeiro dia dedicou-se ao bate papo sobre *O uso da música nos processos de criação do Clowns de Shakespeare e do Ói Nóis Aqui Traveiz*. Neste dia, além da presença dos atores dos grupos, foi fundamental a participação de Marco França, diretor musical do grupo potiguar e de Johann Alex de Sousa, músico colaborador do grupo gaúcho.

Bate papo *O uso da música nos processos de criação do Clowns de Shakespeare e Ói Nois Aqui Traveiz* no Seminário A Música da Cena

Marco França se apresentou como músico autodidata que teve na família e no cinema seus primeiros estímulos para seguir fazendo música. Iniciou a compor para teatro quando foi convidado para criar a trilha de uma peça teatral montada em Natal, por João Marcelino. O compositor contou que este foi um processo solitário, em que a criação se dava por ele, em estúdio, e depois era apresentada para diretor e elenco. Ele lembrou ainda de outras montagens em que criou trilhas assim, longe dos atores e dos ensaios de criação de cena. Marco França nunca havia trabalhado como ator e tampouco havia dirigido musicalmente atores até o momento em que passou a fazer parte do grupo Clowns de Shakespeare. Já o grupo de atores que passou a integrar, nunca havia trabalhado com música ao vivo, "aí se juntaram a fome com a vontade de comer", brincou Marco. Ele conta que nesse momento se perguntou: Onde estava e como era a potencialidade musical do grupo? E foi na sala de ensaio que estas descobertas se deram. "A gente usa a música como preparação, mesmo que a gente não vá cantar ou tocar um instrumento" na peça, enfatizou França.

O músico apontou a importância que a aproximação com Ernani Maletta teve para o grupo. Maletta – que é professor da UFMG[6], maestro, cantor e colaborador do Grupo Galpão de Belo Horizonte - tem uma didática sistematizada e uma maneira muito simples de explicar os fundamentos da música e da leitura de complexidades rítmicas através de figuras, explicou Marco França. O diretor musical dos Clowns de Shakespeare finalizou sua participação afirmando que "antes de qualquer coisa somos atores que tocam e cantam, sem a pretensão de nos tornarmos músicos. Somos enganadores." O público, também se deixa enganar e envolver pela música que é feita em cena, concluiu.

Johann Alex de Souza contou que, na década de oitenta ele, juntamente com outros compositores porto-alegrenses como Beto Hermann, Mário Falcão e Alexandre Vieira, freqüentavam a Terreira da Tribo e produziam shows lá. A partir desta colaboração e da conseqüente amizade, Paulo Flores do Ói Nóis, o convidou para compor algumas músicas para a montagem de *A Exceção e a Regra* realizada em 1987. Essa foi a primeira vez que o músico compôs para teatro. Depois de dez anos, na remontagem da mesma peça que estreou em 1998, o músico voltou a trabalhar com o grupo. Segundo Alex, noventa por cento da sua produção musical para teatro foi feita para o Ói Nóis. Ele lembrou, também, que essas trilhas sonoras foram tema de seu estudo para o Trabalho de Conclusão do Curso da Licenciatura em Música[7] e para sua monografia do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte[8]. "De que maneira os atores absorvem esse conhecimento musical para colocar em cena?" Para o compositor esta seria uma reflexão a ser aprofundada, por quem cria e estuda música para cena.

Johann Alex defendeu que "o Ói Nóis já tem um patrimônio musical." Tem tambores, saxofones, outros instrumentos e também tem o conhecimento musical para passar adiante aos atores mais novos, refletiu o músico. O lugar para se fazer isso representa, além de um espaço físico, um território cultural onde se tem o espaço e os instrumentos para se fazer música. Alex lembrou que foi o Zé da Terreira (que estava chegando do Rio de Janeiro na década de oitenta) quem trouxe o tambor para o Ói Nóis e concluiu que "se foi o Zé da Terreira quem introduziu o tambor no Ói Nóis, eu introduzi as tonalidades". Sobre o processo de criação da trilha musical o compositor contou que antes costuma conversar muito com os atores, para daí apresentar uma proposta. Depois vêm os arranjos, que se valem muito do que os atores trazem para as oficinas e ensaios. Johann Alex finalizou declarando que acredita ser "possível surgirem experiências mais radicais nesta fronteira (ou não fronteira) entre o fazer música e teatro".

Participações do público presente naquela noite provocaram os criadores com algumas questões: Como

Grupos Ói Nóis Aqui Traveiz e Clowns de Shakespeare durante intercâmbio

se pode imaginar ou prever a reação do público com a música em cena? Como o ator lida com a trilha que chega e modifica a cena criada?

Um exemplo dado por Johann Alex foi a criação de uma parte da trilha do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* em que o compositor juntou uma marchinha da copa do mundo de setenta, com o trecho de um poema de Marighella. O músico lembrou-se da necessidade de que, nesse momento, a execução fosse exata nos tons e nos ritmos, para que a ironia da proposta se mantivesse. Neste caso o interessante era que o público reconhecesse a canção e percebesse o impacto que causava uma melodia criada para o governo da ditadura militar, ser cantada com a letra de um poema, cujo criador foi perseguido e assassinado pelo mesmo governo.

Como outro exemplo César Ferrario contou que uma das estratégias que o grupo Clowns de Shakespeare usa para estabelecer a relação com o público é colocar os espectadores junto do processo, a partir da prática de ensaios abertos. Para ele, a presença do público durante o processo criativo pode ajudar o grupo a lidar com os espaços vazios que são deixados na montagem, prevendo a possível interferência do espectador no momento da apresentação.

O segundo dia do seminário contou com a apresentação do ensaio aberto do espetáculo *O Capitão e a Sereia* do Clowns de Shakespeare, seguido de bate papo sobre a musicalidade do espetáculo. A apresentação se deu, principalmente, para que os integrantes do Ói Nóis pudessem assistir a alguma peça do repertório dos Clowns. A peça apresentada é baseada no livro ilustrado *O Capitão e a Sereia* de André Neves que conta a história de um sertanejo que cresceu ouvindo histórias sobre o mar e assim desenvolveu a habilidade de contar histórias. Ele juntou-se a uma trupe de artistas mambembes e saiu pelo sertão contando histórias, até que resolveu deixar tudo para trás e sair sozinho ao encontro do mar.

Da interação com o público resultou o conhecimento de algumas peculiaridades do processo de montagem e da

trajetória dos Clowns. O grupo potiguar não conta a história do ponto de vista do herói que se foi, mas sim, da trupe que ficou. Essa opção partiu da experiência do próprio grupo, quando o coletivo de atores passou por um período em que alguns artistas deixaram a companhia e, por conta disso, o grupo se via sem peças em repertório, prontas para serem apresentadas. César, ator dos Clowns, apresentou seu ponto de vista sobre o trabalho criativo em grupo a partir da experiência narrada por eles: "Essa é toda a história do trabalho de grupo. Porque todo grupo carrega uma inteligência, uma memória, um pensamento coletivo (...) você tem um grupo de pessoas que desenvolve um pensamento ao longo de um período e a cada novo espetáculo você já parte de algum lugar, que é um somatório do que foi construído com o tempo, naquele coletivo".

Espectadores perguntaram ao grupo a respeito do sotaque e sobre a confecção dos instrumentos musicais usados em cena. Os integrantes dos Clowns informaram que a brincadeira do Cavalo-Marinho, típica do Rio Grande do Norte, foi o elemento que trouxe os momentos de reforço do sotaque potiguar e algumas pontuações de ritmo, pois esta brincadeira é dançada ao ritmo do baião. Sobre os instrumentos, foi explicado que a grande maioria deles foi construída por um lutier de Recife, chamado Abílio. O instrumento que mais causou curiosidade foi uma espécie de pandeiro composto por duas peles de bateria com vários chumbinhos dentro no qual o atrito produz como efeito do som do mar. Ao final, o grupo explicou o processo de criação de alguns elementos do cenário, objetos cênicos e relatou sobre a criação de algumas das cenas.

O terceiro e último dia do seminário, foi dedicado ao debate *A música para teatro em Porto Alegre* e teve a participação de Flávio Oliveira, Johann Alex de Souza, Luiz André da Silva e Marcos Chaves. Nesta noite, o grupo teatral visitante compunha a plateia do debate, junto com artistas porto-alegrenses e demais interessados na discussão.

O primeiro convidado a falar foi **Flávio Oliveira**, o mais experiente entre os convidados, pois se dedica a compor músicas para teatro desde 1964. Segundo Flávio, este evento foi o primeiro encontro dedicado à discussão da música para cena em Porto Alegre. O compositor apresentou exemplos de sua vivência em criação musical para muitos grupos com visões diferentes do fazer teatral. "Na prática da cena, quando a gente começava a ensaiar e a praticar, muitos diretores faziam laboratórios, ou outras mil tendências diferentes. Porque a cada nova montagem ou a cada novo espetáculo é uma nova experiência", observou o compositor que apontou como fundamental que a proposta da encenação estivesse sempre muito clara para que ele pudesse compor de acordo com ela.

Um dos trabalhos que mais cativou o músico nos últimos anos foi uma montagem da Usina do Trabalho do Ator (UTA)[9]. "Porque ali é tudo feito pelo grupo. É tudo pensado, sentido e criado por eles, então tem todo um vai-e-vem, como vários rios que se confluem (...). É um grupo que usa palavras-chaves e cria versos, daí modifica os versos e eu coloco rimas e metros e volta pro grupo. Aí eles sugerem um monte de músicas pra eu escutar e entender mais ou menos o que eles estão sentindo, daí eu devolvo. É um trabalho de interação, uma coisa não bancária, não autoritária" esclareceu Flávio Oliveira. Ele falou também sobre sua colaboração na montagem de "A transformação", com texto de Pavlovski e direção de Paulo Albuquerque. Segundo ele, o diretor ambientou a peça com ritmo de candomblé. Para isso foi feito laboratório e o elenco foi visitar terreiros de candomblé. Flávio contou que se utilizou de instrumentos pagãos e que alguns dos tambores utilizados foram mandados fazer. Um deles era um tambor de três metros e meio de altura, que existia no Haiti, que dançava quando tocado, pelo deslocamento de ar. O cenário da peça era composto destes grandes atabaques e o músico lembrou que os atores tiveram que aprender a tocar e também a bater no lugar certo, para não machucar muito os músculos das mãos.

A partir dos relatos de Flávio foi possível entender a importância de haver íntima relação entre o trabalho do compositor musical para teatro e do ator. "A música é resultado de uma prática musical, no meu modesto entender" observou o compositor, comentando que às vezes os atores vinham lhe dizer que não entendiam de música e ele respondia que não era preciso entender, era preciso praticar a música. O compositor ressaltou que grande parte de suas composições para teatro está gravada ou escrita em partitura, ou ainda, em outros códigos que facilitem seu entendimento pelos atores e informou que "esta documentação está praticamente toda organizada por mim, se um dia puder vir a ser útil". Flávio esclareceu, ainda, que a música e o teatro são artes do tempo e lidam com a questão de preencher o tempo de diversas formas. "A música poderá ser essencial a criação de teatro, assim como o silêncio". O que a música faz no espetáculo? Como materializar esse tempo que passa? "É isso o que a gente faz", concluiu o compositor, a respeito do trabalho de criação musical para o teatro.

Marcos Chaves iniciou seu comentário enfatizando a dificuldade de se encontrar publicações que abordem o tema da criação musical para teatro. Ele, que se dedica a desenvolver pesquisa[10] na área, considerou escassa a oferta bibliográfica em língua portuguesa e salientou a relevância da realização deste seminário como espaço para troca de

conhecimentos e experiências entre profissionais que se dedicam a criar música para a cena. Marcos se apresentou como ator-compositor e disse que "sempre, antes de qualquer outra função, em um espetáculo teatral, eu digo que sou um ator-músico, um ator-instrumentista, um ator-cantor". Ele afirmou que costuma dizer isto para estimular os outros atores a fazer música pelo fato de serem atores, mesmo que não tenham iniciação musical alguma. Para ele "o ator não tem que ser um virtuose, ele tem que ser um ator que canta, e isso faz toda a diferença".

Marcos colocou também a questão dos aparatos tecnológicos, que costumam ser um problema para a música de cena, por não serem prioridade para o espetáculo teatral. A nossa cultura teatral é muito visual, pois temos pouco costume de reconhecer o som como elemento cênico, salientou o músico. "O investimento de um espetáculo é sempre maior em luz do que em som" declarou Marcos, defendendo que cabe aos diretores rever a questão do investimento sonoro no espetáculo teatral. Ele afirmou que, se nos perguntarmos quanto do espetáculo está investido em figurinos e outros aspectos visuais em um projeto de encenação, nos daremos conta de que a sonoridade é deixada de lado. Muitas vezes o compositor quer fazer um efeito sonoro diferente, seja para sala, ou para rua. Como isso será possível sem recursos? Marcos falou sobre a dificuldade de se encontrar uma sala, ou um edifício teatral, que possua isolamento sonoro, o que reflete a falta de preocupação com a questão sonora do espetáculo teatral, concluiu.

Outra questão colocada por Marcos foi sobre as diferentes nomenclaturas utilizadas para a música composta para a cena. "O que nós artistas entendemos por trilha sonora? Porque chamamos a música de cena de trilha sonora?"

Johann Alex de Sousa salientou que é comum que as premiações de espetáculos teatrais usem nomenclaturas diferentes para se referir à música elaborada para espetáculos teatrais (como, por exemplo, trilha sonora, trilha musical, composição musical, criação musical ou música). Segundo ele, o termo mais usado é trilha sonora e é uma expressão que se pegou emprestada do cinema. Ele considera que "a música para teatro não é novidade há muito tempo", que a novidade está em se refletir sobre ela, e que esta atitude representa uma quebra de paradigmas para a cena teatral. Para ele, uma relação mais radical que já existe entre teatro e dança representada pela Dança-Teatro sugere que uma nova concepção de linguagem possa surgir entre a música e o teatro.

O compositor falou também sobre a possibilidade de junção de músicas gravadas com músicas executadas ao vivo, exemplificando com a montagem de *Hamlet-Máquina*, em 1999 pelo grupo Ói Nóis, que teve muita música gravada em estúdio e também executada por músicos com o acompanhamento dos atores. Johann observou que essas possibilidades de juntar a gravação com o que é feito ao vivo está presente também na montagem de *Kassandra in Process* do Ói Nóis e na peça *O Capitão e a Sereia* que foi apresentada na noite anterior pelo grupo Clowns de Shakespeare.

Johann contou que além de trabalhar com a criação de música pra cena para o Ói Nóis, ele já teve outras experiências em criação musical para teatro, como a vivida em São Paulo com o Teatro Vento Forte dirigido por Ilo Krugli. Em sua trajetória, o músico observou que o Ói Nóis vem fazendo um grande investimento na música que é o investimento no componente humano o que leva a uma tradição musical. Segundo o compositor, a pesquisa sonora faz o grupo entrar em contato com imaginários musicais diferentes e brincar com esses imaginários gera maior liberdade para unir a música com o teatro. Para Johann, sempre há uma negociação entre o criador da trilha e o grupo. O músico concluiu que, com o trabalho de pesquisa sonora "o grupo vai se obrigar a trabalhar com um imaginário musical bem diferente do que rege a indústria fonográfica". Esta ampliação do imaginário musical dos atores se reflete na concepção do espetáculo.

Luiz André da Silva apresentou-se dizendo que, ao contrário dos colegas ali presentes, ele se considera "zero por cento ator". Ele contou que sua formação em música foi em regência e composição. Depois ele se aproximou do teatro como compositor musical. Luiz já criou trilha musical para o grupo porto-alegrense Caixa Preta, um grupo de atores negros. A aproximação entre eles se deu pela afinidade no tema de pesquisa, que são as referências e matrizes africanas. Luiz enfatizou a importância da relação que se estabeleceu entre ele e o diretor do grupo, Jessé Oliveira. Segundo o compositor a direção geral, ou direção de cena e a direção musical devem trabalhar estabelecendo diálogo durante a concepção sonora do espetáculo.

Sobre o termo trilha sonora, Luiz lembrou que seu uso faz referência ao cinema, mas também aos seriados da televisão e às telenovelas. Para ele, essa trilha traz um tipo de informação que é mais simples, devido à quantidade de informações visuais que estão presentes na tela. Já o teatro "se vale dessa ferramenta para ilustrar não só uma intenção, mas também lugares, espaços, situações. Ou seja, toda uma ambiência, toda uma paisagem, toda uma sensação" defendeu o compositor afirmando que "a construção da trilha sonora no teatro, pra mim, é muito mais rica neste aspecto". Luiz André defendeu que o trabalho de criação

musical para o teatro deveria envolver bastante tempo, pois é necessário tempo para a criação de aspectos musicais, para a capacitação dos atores, para o desenvolvimento de percepções no grupo. Muitas vezes o elenco ou o diretor tem uma ideia musical em mente, mas não se tem o tempo hábil para trabalhar, de maneira que ela seja executável com qualidade, afirmou o músico.

Segundo o compositor, existe no teatro, uma tendência dos grupos optarem por usar formas convencionais de sonoridades. Ele trabalha com a perspectiva de que não é só o instrumento musical que tem som, de que tudo tem som e que há infinitas possibilidades de se construir determinados instrumentos ou de se usar um instrumento musical com finalidade diferente da sua original. Luiz ainda completou dizendo que "é importante a capacidade de uso de um instrumento funcional, mas também é importante a capacidade de construção de instrumentos que produzam outros sons. Pois assim acaba se criando certa autonomia no pensar o som, pensar a estética e até mesmo as palavras e o texto, justamente pelo som." Ele defendeu que dessa forma o trabalho do diretor musical se torna muito mais produtivo para o espetáculo e para o grupo. Preparar o artefato para cena, o instrumento, ou construir um objeto que funcione como instrumento, e que tenha som de qualidade, são atividades que Luiz costuma desenvolver no seu trabalho de direção musical.

O público participou do debate e desse bate papo surgiram novos temas. Por exemplo, Luiz André apontou a importância da sonoplastia, afirmando que ela também compõe a música da peça. Flávio Oliveira completou dizendo que a sonoplastia atua como um elemento de unidade na peça. Outros pontos abordados por ele foram a importância de oficinas que desenvolvam a percepção musical dos atores e a questão da liberdade do músico para utilizar a "orquestração do avesso", de se valer da cultura do ruído, de acordo com os objetivos da cena.

Improviso de cena *Projeção: Morte* durante intercâmbio

CONQUISTAR A HABILIDADE DE REALIZAR MÚSICA EM CENA: A PROPOSTA DOS "EXERCÍCIOS POLIFÔNICOS"

A oficina *A música da cena: princípios da atuação polifônica para o ator e o músico* foi conduzida por Marco França e teve a duração de três manhãs. Foi grande o número de oficinandos, entre atores da cidade, estudantes de teatro e alguns músicos. Eu fui uma das atrizes participantes e descreverei parte dos exercícios praticados na tentativa de explicar, com palavras, o que as ações me fizeram entender.

No primeiro dia, falou-se sobre pulsação a partir da realização de atividades físicas que geraram a aceleração dos nossos batimentos cardíacos. Também experimentamos a ideia de andamento em música, a partir da realização de exercícios, em roda, com cadencia de palmas, que exigiam muita atenção ao coletivo e bastante coordenação motora.

Outro exercício apresentado foi o de relacionar passos com compassos. Onde quatro passos formariam um quadrado no chão (**: :**), três passos formariam um triangulo (**,',**), dois passos, uma linha reta (_), um passo um ponto (**.**) e todos os passos deveriam ser repetidos quatro vezes, em seqüência, formando uma frase. A partir da instrução espacial de realizar repetidamente um desenho no chão com nossos passos (**: :** / **,',** / _ / **.**) passamos a produzir o som das nossas pisadas no chão. Preocupados com a coordenação motora, com o desenho espacial que os pés deveriam traçar e com a quantidade de passos dados em cada frase, ficamos um longo tempo realizando esta atividade, com algumas variações, em pequenos grupos e também no grande grupo. Depois de muitas repetições, estávamos todos dançando e produzindo frases sonoras, em compassos quaternários, ternários e binários. Na seqüência incluímos uma canção ao exercício, que foi "Ai bota aqui, ai bota ali, o teu pezinho..." canção regional bem popular aqui do Rio Grande do Sul. O exercício ficava cada vez mais complexo e isso fazia com que superássemos dificuldades anteriores, pela disposição em incluir um novo desafio ao que já conseguíamos executar, mesmo que com dificuldades.

Assim, alternando a prática de exercícios de coordenação motora, compasso e ritmo, com canções populares conhecidas ou desconhecidas pelo grupo, Marco explicava conceitos abstratos da música a partir da análise dos exercícios praticados e das dificuldades que apresentávamos na execução deles. Observei que a percepção do coletivo é fundamental para a realização desses exercícios, pois é o coletivo que mantinha o andamento do exercício, mesmo quando um de nós, ou mesmo muitos de nós, perdíamos a coordenação motora, a concentração na letra da música, a contagem dos passos ou mesmo o fôlego. Marco, ao comentar um exercício declarou que "não existem desafinados e nem aritmados, existem dificuldades" que podem ser superadas no coletivo. Ele costumava provocar o grupo dizendo "faz cara boa", "se errou, faz cara de quem sabe e engana", "é importante saber ser cara-de-pau", provocava ele.

Aprendemos ainda uma canção, apresentada pelo ministrante, que mostrou a letra e a melodia com o acordeom. "Vento que venta, não venta. Mar que urra, não urra. Se atrás de mim não vem gente, oh meu Deus, quem é que tanto me empurra?". Depois de aprendidas letra e melodia, cantamos sem o acompanhamento do instrumento, em grupos separados de homens e mulheres, regidos por Marco.

No segundo dia voltamos a trabalhar com esta canção e incluímos a criação de partituras de ação e também formas de deslocamento espacial em grupo. O resultado foi que, com todas essas atividades realizadas simultaneamente, acrescidas, novamente, de longo tempo de repetição, o grande grupo conquistou o aprendizado da canção, a sua realização em cânone com melodias diferentes para homens e mulheres e uma boa afinação[11]. Concordo com Marco França quando ele, vibrando por ver aquele grupo de aproximadamente 30 atores atingir o resultado do exercício, exclamou: "Estes exercícios polifônicos são milagrosos!".

Marco apresentou o que chama de exercícios polifônicos, como possibilidade de conquista da habilidade do ator realizar música em cena. Aprendi na oficina que colocar-se em cena realizando música é uma habilidade que se conquista pela prática de exercícios elaborados que desenvolvem noções de temporalidade e espacialidade, pela repetição e, também, pela disposição ao erro e pela entrega ao desconhecido e à descoberta. Características essas que não são novidades ao trabalho do ator, mas que podem ser potencializadas quando o desafio desse ator for o de executar música em cena.

Uma forma de aprender sobre o tempo de notas musicais a partir da visualização de figuras nos foi apresentada no terceiro dia. É uma didática que segue o raciocínio de jogos matemáticos de fração, que Marco aprendeu com o maestro Ernani Maletta. Nessa abordagem a figura de um círculo inteiro representa uma nota de quatro tempos, a imagem de meio círculo representa uma nota de dois tempos, a imagem de um quarto de círculo representa uma nota de um tempo e a imagem de um oitavo de círculo representa meio tempo. O objetivo é entender os tempos musicais a partir de representações espaciais, assim a materialidade se torna fundamental. Com cartolina, lápis e tesoura em punho todos nós desenhamos círculos e os cortamos. Depois, passamos a dobrá-los ao meio, dividi-los e recortá-los em duas, quatro e oito partes. Os pedaços, ou fatias do círculo

Improviso de cena *Projeção: Parto* durante intercâmbio

foram chamados de meia-lua (1/2), fatia de queijo (1/4) e fatia de pizza (1/8). Com as figuras prontas, e o entendimento de quantas unidades de tempo cada uma delas representava, foi possível experimentar a criação de frases com a composição das figuras e a sua respectiva leitura, em voz alta, com som de "ta". O tempo se tornou curto para que pudéssemos explorar em profundidade esta didática na oficina, mas foi possível que entendêssemos a sua lógica e que tivéssemos a experiência não só de ler uma frase sonora simples, mas também a possibilidade de inventá-las.

Durante o percorrer dos encontros foram abordados conceitos musicais como andamento, ritmo, harmonia, timbragem, afinação, intensidade e, até mesmo, princípios de composição, de uma forma muito descontraída, prazerosa e bastante eficaz.

PROCEDIMENTOS POÉTICOS COMPARTILHADOS

O intercâmbio poético entre o grupo gaúcho e o potiguar, baseou-se na experimentação de um processo de criação cênica, através de métodos de improvisação e da construção de cenas sonoras. O grupo visitante conduziu os encontros, de acordo com seus procedimentos criativos, durante os cinco dias dedicados a atividade de troca. Doze artistas participaram do intercâmbio na Terreira da Tribo, em Porto Alegre: Camille Carvalho, César Ferrario, Renata Kaiser e Marco França do grupo Clowns de Shakespeare; Tânia Farias, Paulo Flores, Paula Carvalho, Renan Leandro, Clélio Cardoso, Marta Haas, Eugênio Barboza e Roberto Corbo, integrantes do Ói Nóis Aqui Traveiz.

O processo criativo foi guiado pelo diretor musical dos Clowns, Marco França. O diretor utilizou alguns exercícios semelhantes aos desenvolvidos na oficina para atores e músicos descrita acima, que sendo executados apenas por profissionais, foram aproveitados com maior profundidade e envolvimento. Os participantes tocaram instrumentos musicais, cantaram em solo e conjunto e tiveram esclarecimentos sobre alguns conceitos de música.

O trabalho de composição de cenas foi desenvolvido a partir de texto literário, com foco no uso de sonoridades e de música na cena. O texto escolhido pelos atores do Ói Nóis foi *Jogo Medeia*[12] do dramaturgo alemão Heiner Müller. Um poema em prosa que descreve uma cena trágica. Tendo a leitura em voz alta como ponto de partida, os atores passaram a elencar palavras que os remetessem ao texto (como teia, cama, máscaras, sexo, parto, morte, entre outras) e também cores (como vermelho, branco, preto e cinza).

O texto de Müller sugere três imagens que são: "projeção sexo", "projeção parto" e "projeção morte". Essas

imagens serviram como estímulo para a criação de cenas. A cena “projeção sexo” foi criada por Clélio, Tânia, Marta e Renata, com o uso de um longo tecido de malha vermelho. A cena “projeção parto” foi criada por Paulo, Renan, Eugênio e Camille, com o uso de um pano preto, uma gaita e dois pequenos pratos de percussão. Já a cena “projeção morte” foi criada por Marco, César, Paula e Roberto e nela foi usado um metalofone, uma grande rede vermelha, uma vela e dois cálices. Após a apresentação das cenas, cada um dos grupos fez anotações sobre a sua criação e sobre a cena criada por outro grupo. Assim as criações que surgiram foram mapeadas pelo grande grupo.

A criação de vinhetas foi outra atividade desenvolvida. O estímulo usado foram as palavras sexo, parto e morte, uma palavra para cada grupo de atores. Vinhetas são peças curtas que servem para introduzir algo, como uma vinheta sonora usada em programa de rádio, uma vinheta áudio-visual usada na televisão, ou mesmo uma figura que adorna a abertura de um capítulo de livro, também pode ser chamada de vinheta. Na proposta de Marco França, os atores deveriam criar vinhetas cênico-musicais com o uso de instrumentos e objetos de cena. Para criar som e música os atores usaram uma bateria com bumbo, caixa e pratos, também saxofones e clarinetes, tambores, gaita, acordeom, violão e elementos como água, jarro metálico, vaso e jornal, além de suas vozes.

Outro experimento realizado foi o exercício de improvisação que os Clowns chamam de “Balai”. Em linhas gerais ele consiste numa improvisação coletiva com uso de elementos cênicos como objetos, adereços, figurinos e instrumentos musicais, dispostos no chão da sala. Todos os elementos estão ali para serem reconhecidos e manipulados com finalidades diversas, de acordo com o andamento da improvisação e com a relação que os atores estabeleçam entre si e com os objetos. Essa atividade faz surgir muitas imagens, situações e sonoridades que, posteriormente, podem vir a ser selecionadas para a composição de uma determinada cena. A realização desta atividade gerou uma atmosfera criativa bastante fértil, pois foi notável a sua influência na criação das cenas posteriores.

Ao observar o estado de presença dos atores, nos jogos de improvisação e criação de cenas, lembrei-me da atitude de crianças em jogo. Há um texto em que Bertolt Brecht descreve como deveria ser uma escola de estética para crianças:

> Para desenvolver o gosto nas crianças, é preciso que entrem em uma escola especial onde possam fazer aquilo que se faz com a química nos laboratórios. Elas devem ter máscaras, roupas e objetos para brincar. Elas devem ter móveis para decorar quartos nos cenários (...). Para aula de música elas necessitam de gravadores, com fitas de trechos de obras musicais. (...). Precisam ler poemas, e ouvir bons e maus oradores, em discos. Precisam de caixas com objetos de uso nobre, talheres, cartas de baralho.” (BRECHT *apud* KOUDELA, 2008)

O exercício de improvisação coletiva proposto pelos Clowns, onde há muitos elementos à disposição dos atores para estimular a criação cênica e sonora, conflui com a ideia de um laboratório de experimentação onde objetos estimulem a criatividade e a ação, como na “escola de estética” proposta por Brecht.

O uso de objetos de cena, como adereços e figurinos é intrínseco ao trabalho do ator e a familiaridade em manipular estes objetos em cena faz parte de seu ofício, porém, a relação dos atores com instrumentos musicais não costuma ser tão íntima. Durante a realização do exercício descrito acima, os instrumentos musicais estavam dispostos juntamente com os elementos cenográficos. A relação familiar dos atores com diversos instrumentos musicais – mesmo aqueles mais delicados como um metalofone, mais sofisticados como ou um clarinete, ou de alto custo como um saxofone – é uma marca que observei no trabalho dos Clowns. Considero que essa marca foi uma influência positiva trazida pelos potiguares aos gaúchos através do intercâmbio.

Mais uma forma de criar cenas a partir do texto *Jogo Medeia*, foi exercitada. Um dos grupos teria a tarefa de narrar o texto e os outros dois se dedicariam a criar a cena do parto e da morte, fazendo alusão direta às ações descritas no texto. Marta e Clélio foram os narradores e optaram por trazer um novelo de linha vermelha que serviria para criar uma teia com a participação de atores e público em arena. Eles escolheram usar uma gaita, para musicar essa narrativa. O grupo composto por Renan, Camille, Roberto e Paula encenaram o parto e, para isso, se utilizam de uma grande máscara de boi e um tambor. Já César, Paulo, Eugênio, Renata e Tânia criam a cena da morte a partir da canção *Pedaço de mim* de Chico Buarque, que fora sugerida pelo diretor musical. Eles usaram uma grande cortina de tecido preto, que funcionava como divisória da sala de ensaio, como elemento cênico.

Depois da apresentação dessas cenas falou-se sobre a dificuldade dos atores executarem uma música conhecida publicamente, sem ter o domínio de sua letra e melodia. A densidade que poderia ter a cena foi diminuída pela execução titubeante da música. Concluiu-se que, caso essa cena fosse entrar para um espetáculo, ela exigiria muitos

ensaios orientados pelo diretor musical, para que os atores pudessem aprender a música e adquirir a técnica necessária para sua execução, de forma que ela contribuísse para cena e não o contrário.

Durante a realização das vinhetas e das cenas foi possível concluir que a música, ou mesmo as sonoridades, podem ter a faculdade de criar contradições na cena, de gerar certa estranheza em relação à imagem apresentada. A música, quando usada não apenas como uma trilha para criar o clima da cena, possibilita leituras mais aprofundadas e reflexivas da encenação. Outros sentidos passam a ser atribuídos às imagens, às ações, ao uso dos objetos e às sonoridades. Esses diversos sentidos podem ser sobrepostos e justapostos, podem divergir ou convergir. A respeito dessa multiplicidade de vozes numa mesma cena, o maestro Ernani Maletta, adverte:

> É imprescindível enfatizar que, ao se usar como referência o conceito de polifonia para além do universo musical, no lugar da multiplicidade de *melodias* temos a multiplicidade de *discursos*. Assim, a simples presença simultânea de diversos elementos em cena não é suficiente para que se caracterize uma *polifonia cênica*. É necessário que cada um desses elementos represente uma instância discursiva. (MALETTA, p. 32, 2009).

A noção de polifonia cênica, citada por Maletta, carrega consigo a ideia de que em uma mesma cena pode haver diferentes e simultâneas vozes que transmitem discursos. Como conseqüência, as suas possibilidades de recepção também são múltiplas. As cenas construídas com discursos múltiplos e simultâneos potencializam o fato de sua recepção ser particular e única para cada espectador.

As cenas elaboradas foram material bruto de criação, ou seja, não sofreram adaptações, interferências de marcação espacial e temporal, nem ensaios de repetição ou de acabamento. Elas apenas foram organizadas e repetidas em seqüência para serem levadas ao público. Quando todas as cenas já estavam criadas e o grande grupo se preparava para a apresentação do resultado final, foi discutido entre os grupos: Que resultado será levado ao público? A partir desse questionamento ficou claro que o foco do intercâmbio não era preparar a apresentação pública, mas sim, a troca de material criativo entre os grupos, incluindo a mostra do resultado atingido até o momento. A apresentação do resultado se deu no dia do encerramento do evento e durou cerca de uma hora.

A questão da recepção não foi prioridade do intercâmbio, portanto, mantive o foco deste relato na descrição dos procedimentos criativos utilizados, nos estímulos elegidos pelo coordenador dos trabalhos e também na peculiaridade das escolhas feitas pelos atores. Entretanto após a apresentação houve bate papo com o público presente formado por pessoas que haviam participado de alguma atividade do evento Conexão Música da Cena (oficina, seminário ou ensaio-aberto).

Ao final da última noite, os dois grupos se reuniram para as despedidas e, também, para planejar a próxima etapa do projeto que será no mês de agosto, no Rio Grande do Norte.

Dois coletivos com propostas diferentes, poéticas distintas, organização e origem também diferentes, se encontraram para trocar experiências teatrais, musicais e visões de arte. Se, individualmente, encontrar o outro faz com que eu reconheça melhor a mim mesma, observei que coletivamente, o efeito desse encontro pode ser potencializado. A conexão entre os dois coletivos contribuiu para reforçar nos grupos teatrais o reconhecimento de si mesmo, de suas qualidades e limitações, a partir da troca de procedimentos criativos, das práticas musicais compartilhadas e do convívio artístico que o encontro gerou.

***Maria Amélia** é artista de teatro, professora e pesquisadora. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS e Licenciada em Educação Artística /Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC.

Referências:

KOUDELA, Ingrid. *Texto e Jogo.* Perspectiva. São Paulo: 2008.

MALETTA, Ernani. *Polifonia ensina polifonia.* In: Revista Vox da Cena - Ano 1/ nº 1, Realização do Grupo Vila Vox, Salvador/Bahia: março de 2009.

MÜLLER, Heiner. *Jogo Medeia.* In: O Anjo do Desespero - Livro de Poemas (edição bilíngüe com tradução de João Barrento). Editora Relógio D'Água, Lisboa: 1997.

SCHMITT, Johann Alexander de Souza, *Por Onde é a Trilha? Saberes musicais de um grupo de atores.* Monografia do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, UFRGS/FACED, Porto Alegre, 2008.

SCHMITT, Johann Alexander de Souza. *Ópera de Quarto monografia e registro fonográfico em música para teatro.* Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Música, UERGS, Montenegro: 2005.

Sites:
http//: www.clowns.com.br
http//: www.musicadacena.blogspot.com
http//: www.oinoisaquitraveiz.com.br

Notas

[1] Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral que unia grupos teatrais de 14 estados do Brasil.

[2] 1ª edição 2010-2012.

[3] O Teatro Alberto Maranhão.

[4] Montagem do texto *Muito barulho por nada* de Willian Shakespeare.

[5] Dias 06, 07 e 08/04/2011, quarta, quinta e sexta-feira, respectivamente.

[6] Universidade Federal de Minas Gerais.

[7] Universidade do Estado do Rio Grande do Sul – UERGS/FUNDARTE

[8] Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/FACED

[9] Flávio Oliveira assinou as músicas do espetáculo da peça *5 Tempos para Morte* da UTA.

[10] *A Trilha Sonora Teatral em Pauta* – Pesquisa de Mestrado em desenvolvimento pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAC/UFRGS.

[11] Parte do resultado desse exercício pode ser visto, em vídeo, no blog da Conexão Música da Cena, na postagem "Edição de vídeo Oficina *A música da cena: princípios da atuação polifônica para o ator e o músico*".

[12] O Texto de Heiner Müller pode ser lido na postagem "Jogo Medeia" do blog da Conexão Música da Cena. O registro, em vídeo, de algumas das cenas aqui citadas também estão no blog.

Oficina *A música da cena: princípios da atuação polifônica para o ator e o músico* com Marco França

Conexão Música da Cena

A Música para Teatro em Porto Alegre

Depoimento de Flávio Oliveira*

Este acontecimento é uma surpresa muito grande. Na minha modesta experiência aqui nesta cidade, e eu nasci em 1944, nunca houve um encontro sobre música de cena, esse é o primeiro. Partiu desse grupo que eu vi nascer.

Eu tive a sorte de ter uma formação muito rica. Estudei na escola antiga até 1962, com o modelo francês em que se aprendiam várias línguas. Também tive uma formação muito completa musicalmente, apesar de não conseguir frequentar a escola de música, pois tinha uma dificuldade com o formal, eu tive essa formação fora daqui, depois.

Sobre música é muito difícil falar. Eu trabalhei com muitos grupos e coletivos com visões completamente diferentes, eu sempre queria que as coisas estivessem muito claras para que eu pudesse trabalhar, não importava quem tivesse a ideia da encenação. Se o diretor dissesse, por exemplo, “eu quero uma música verde”, ficava difícil. Mas se ele dissesse “eu quero algo em torno de ritmos assim e assado” acabava funcionando na prática, quando a gente começava a ensaiar.

Um dos trabalhos que mais me cativou nos últimos anos, não em detrimento dos outros, foi com a Usina do Trabalho do Ator (UTA), porque é tudo feito pelo grupo, é tudo pensado, sentido, criado. Tem um vai e vem constante. Eu coloco rimas e metros, aí o grupo me dá um monte de músicas para eu escutar, músicas que são mais ou menos o que eles estão sentindo, e então eu devolvo. Esse trabalho de interação não autoritário me fascina.

É necessário ter oficinas de preparação vocal do ator, para o ator saber que pode cantar com a voz dele. Uma vez fizemos um vídeo e criamos uma regra que o Eisenstein já usava em seus filmes, ou seja, o que a imagem mostra o texto e a música não dizem, o que a música diz a imagem e o texto não mostram. Então as três funções nunca redundam e se redundar é de propósito, é porque têm uma finalidade. Qualquer escola de teatro em qualquer país estrangeiro tem técnica vocal, esgrima, dança, etc. Pena que no Brasil não tem mais essas coisas.

Quando o Vianinha veio para Porto Alegre eu estava fazendo um espetáculo ainda no Teatro de Equipe, e discutiu-se exaustivamente um monte de coisa, o Aníbal Damasceno Ferreira perguntou pra ele sobre o nosso espetáculo: “Sobre a música, o que tu tens a dizer?”, ele respondeu: “Mas tinha música?”. Eu digo que com isso posso morrer em paz, ele não foi insincero, foi uma maneira de ele expressar que alguma coisa tinha conjuminado, tinha funcionado.

Antigamente nós trabalhávamos com playback, a música gravada com o ator cantando em cima, pois o custo era muito menor. Claro, se colocássemos conjuntos instrumentais, músicos em cena, seria maravilhoso! Mas um músico em cena custa muito caro no Brasil. Essa coisa do mercado.

Flávio Oliveira falando no debate
A música para teatro em Porto Alegre

Tecnologicamente não há diferença entre os recursos que se utilizavam antes e os que se utilizam agora. Porém nós tínhamos a sorte de naquela época poder colocar em cena os autofalantes com uma decibelagem civilizada, que não ensurdecesse a plateia. Hoje não, se não colocarmos quatrocentas toneladas de som para esmagar a plateia está ruim. Porém, pouca coisa mudou quanto às tecnologias, elas podem ser melhor aproveitadas hoje, mas o que mudou foi a cabeça, o trabalho. Hoje em dia é muito melhor trabalhar, existe muito mais interação, muito mais aceitação da diversidade, que cada um pensa de um jeito. Em quase cinquenta anos isso mudou bastante.

A grande parte das músicas que eu fiz foram gravadas – eu procurei documentar tudo – e as partituras escritas tanto na linguagem da música convencional, como também em outros códigos que eram possíveis ou melhores para os atores entenderem. Isso era uma experiência interessante, as pessoas diziam "ah eu não entendo nada de música", mas música não tem que entender, música a gente faz. Ela é essencial à criação de um espetáculo assim como o silêncio.

***Flávio Oliveira** é compositor e pianista, licenciado em Grego e Português pela UFRGS. Exerceu atividades docentes na área de composição, orquestração e análise no IA-UFRGS, ECA-USP, ILA-UFSM, Conservatório Musical-UFPEL e FUNDARTE. Compõe para o teatro desde 1964, sendo que muitas de suas músicas de cena receberam prêmios locais e nacionais.

Música Cênica e Trilha Sonora Teatral

Marcos Chaves*

A música e o teatro possuem vários conceitos que se ligam e se cruzam. Para refletir a música cênica nas montagens teatrais, seja em qualquer lugar ou espaço, podemos observar seu mínimo: o som. Parte de uma obra audiovisual como o teatro, a sonoridade do espetáculo vai além de músicas ou canções de cena.

A trilha sonora no teatro e a música cênica são a mesma coisa, mas não que trilha no teatro seja apenas as músicas inseridas. Ao tratarmos de sonoridade, temos a voz do ator como parte deste contexto ligado à musicalidade do espetáculo.

Trilha sonora é um termo importado do cinema (que foi substituído por desenho de som), e não há problemas em trazermos tal conceito para o teatro, mas é importante lembrar que a "banda sonora" do cinema, de onde veio o termo, abarca todos os sons do filme: sons concretos, sons musicais, música e voz.

Podemos incluir os mais diversos sons ao pensar na sonoridade do espetáculo, e também atribuir um nome que se encaixe melhor à sua proposta, a terminologia, neste caso, não é o mais importante. Chame de trilha, música cênica, repertório, paisagem sonora ou o que for, basta que um grupo tenha um entendimento, no seu processo de criação, dos signos sonoros do espetáculo teatral, e que o profissional responsável pela criação possa fazer a interlocução de conceitos musicais com o elenco e equipe.

Como ator e criador de trilha para teatro, além de pesquisador deste tema, busco aproximações da sonoridade de um espetáculo teatral com o trabalho prático do ator, onde sua voz é o mais importante meio de produção sonora. O som, a tonalidade e intenção na voz do ator dizem mais, em alguns casos, do que o texto que o artista pronuncia. Com sua voz, o ator trabalha a fala e o canto no contexto da musicalidade.

Trabalhando nas duas primeiras peças da trilogia *As Três Batidas de Molière* do Grupo Farsa de Porto Alegre, iniciada com *O Avarento* em 2009 e procedida com *Tartufo* em 2011, observei um fato recorrente a muitas montagens teatrais: o receio dos atores de cantar em cena. Ambas as montagens do grupo gaúcho são bem sucedidas nas músicas cantadas, inclusive utilizando tal recurso como forte elemento da encenação, mas demandaram, em seus processos de criação, uma preparação vocal presente aliando o aprimoramento individual e em conjunto.

Os medos dos atores com o canto em cena chegam a um fato: nossa sociedade é mais visual do que sonora. Temos que exercitar nossa escuta.

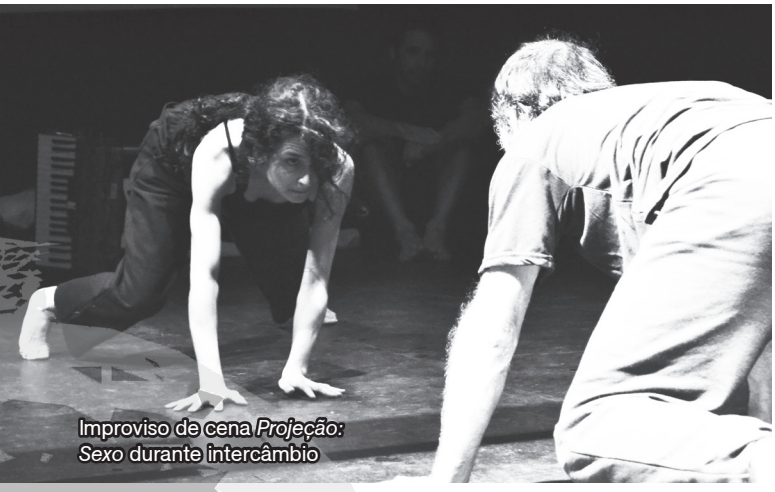
*** Marcos Chaves** é artista teatral e musical. Ator, criador de trilha sonora, diretor musical e preparador vocal de *O Avarento* e *Tartufo* do Grupo Farsa de Porto Alegre. Mestrando em Artes Cênicas (UFRGS), Especialista em Encenação Teatral (FURB) e formado em Música (UFPEL).

ESPECIAL

Conexão Música da Cena

Interação e Possibilidades

Johann Alex de Souza*



Improviso de cena *Projeção: Sexo durante intercâmbio*

Há tempos a Música tem sido a minha identidade, opção de vida e ganha pão. O primeiro contato com o teatro se deu, também, graças a ela, assim a música para Teatro é um dos ofícios que eu venho celebrando e aprendendo nos últimos onze anos.

Grande parte desta trajetória eu devo a essa relação de trabalho com o grupo teatral Ói Nóis Aqui Traveiz o que me proporcionou colocar em prática muitas das minhas ideias, temas e motivos sonoros. Recentemente venho me debruçando em termos de pesquisa sobre a questão. Meu trabalho de conclusão, no curso de graduação em música da Universidade Estadual do Rio Grande do sul, foi a gravação de músicas compostas originalmente para Teatro (no CD *Ópera de Quarto* em parceria com a cantora e atriz Leonor Melo). Mais adiante, no curso de especialização em Pedagogia da Arte na UFRGS, investiguei a construção de saberes musicais no grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, em uma monografia intitulada *Por onde é a Trilha?*. Desta forma, vejo a proposta do seminário Música da Cena, realizado no início de abril na Terreira da Tribo, como algo de total relevância para estas duas áreas, no caso Música e Teatro, além da elogiável iniciativa de seus promotores.

Entendo que o procedimento de criar música para Teatro trás em si várias possibilidades. Citando apenas algumas: processo fonográfico, interpretação própria (quando o autor também trabalha como músico de cena) e execução de outros (no caso quando os membros do grupo teatral cantam e tocam). Sobre esta última hipótese, atores executando música em cena, o campo para debates é vasto. Ocorre que, na maior parte dos casos, o ensino tradicional de música não leva em conta, como deveria, o corpo do músico. Estas técnicas aparecem nos posicionamentos específicos para cada instrumento, sopros, cordas, percussão etc.. Já o ator utiliza a totalidade do seu corpo. Porém, ambos são saberes bem construídos. Um ator leva anos para conhecer o seu corpo e a sua voz, que são o desenvolvimento da sua arte, um músico também tem uma trajetória de saber estabelecido. Assim, quando a música está no terreno do Teatro, um ator estar de pés descalços, corpo alongado e reverenciando o chão, apenas estas ações não serão garantias de um pleno domínio da execução musical por parte dele. Neste sentido aposto na criação de uma pedagogia musical para o ator.

Outra questão que percebo é a necessidade que deve existir, por parte do ator, encenador ou grupo, de entender, além das habilidades manuais ou vocais, o funcionamento da linguagem em música. Isso é independente do alfabeto musical, tanto que na história da música há exemplos célebres de gênios que dominaram muito bem esta linguagem e não sabiam ler partituras. A linguagem musical são as leis e sistemas para combinações de sons. Aquilo que nos livros é chamado de tonalidade e que alguns artistas dominam naturalmente, ou de ouvido como dito, sem saber explicar. A certeza, que muitas pessoas têm, ao ouvir vários sons, de que algo está desafinado. A habilidade de saber o que o baixo tem de fazer para combinar com a guitarra. A clareza de perceber que uma flauta não faz acordes, ou a diferença entre conceitos de harmonia e melodia.

Na cultura ocidental o sistema vigente, na arte da música, ainda é o tonal e até para romper com ele é preciso dominá-lo muito bem. Para se lidar com qualquer tipo de proposta deve-se estar apto a reproduzir os imaginários culturais e as suas representações sonoras até mesmo com as convenções fonográficas de época. Se a demanda for, por exemplo, uma ladainha de procissão o caminho não será, penso eu, inventar uma ladainha “surrealista”, que nenhum espectador irá reconhecer como música sacra, só porque os atores não conseguem executar uma ladainha convencional. Concordo que todo som pode ser música se o artista, no caso o grupo teatral, estabelecer, em sua criação, que todo som que houver será música. Mas, em contraponto, apenas partir do principio de que qualquer som pode ser música é deixar tudo muito amplo e ao mesmo tempo limitado. Ninguém irá rir de uma paródia cômica se não reconhecer, auditivamente, o tema parodiado.

Como consideração final divido com o leitor o meu sonho de uma interação maior entre Música e Teatro.

***Johann Alex de Souza** é músico, compositor e professor de educação artística. Graduou-se no curso de Licenciatura em Música pela UERGS/FUNDARTE e fez especialização em Pedagogia da Arte FACED/UFRGS. Compôs música de cena para o grupo teatral Vento Forte (SP) e Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

A Música para Teatro

Luiz André da Silva*

Acredito que as carências não são exclusividade do contexto porto-alegrense, percebo muitos fatores em comum aos grupos de teatro que utilizam a música como ferramenta integrativa à cena.

Pergunto às atrizes e atores: Como está sua ferramenta de trabalho, sua voz? Tem feito sistematicamente o trabalho de preparação vocal? Independente de ter ensaio/apresentação ou não? Tem estudado sistematicamente algum instrumento musical ou canto? Ou pesquisado pelo menos? Conhece elementos básicos de estrutura musical? Sabe operar algum equipamento de som? Ou pelo menos para que servem e como funciona cada um? Tem escutado bastante música(s)...?

Quantas destas perguntas você respondeu afirmativamente? Não vale a resposta “mais ou menos”.

A dedicação em relação ao domínio dos elementos destas questões deve ser a mesma dedicação aplicada aos exercícios de cena, corpo, estética, movimento, etc.

Devemos pensar a cena teatral a partir da exploração dos sentidos humanos como um todo (até os mais subjetivos). Hoje existe uma ênfase ao visual, à estética de movimentos corporais e alguma preocupação básica com a sonoridade, quase uma conseqüência trivial. No entanto, a chamada expressão corporal se refere ao corpo inteiro de sensações e a música atende e estimula muitas dessas sensações.

Quando todas aquelas questões forem respondidas com “sim” pelos grupos de teatro afirmo a vocês: estaremos vivenciando um momento de ressignificação deste paradigma onde a linguagem é simplesmente cultural.

***Luiz André da Silva é** regente, compositor, arranjador e instrumentista, diretor musical e produtor de diversos espetáculos de música e teatro, diretor fundador da Escola de Música EArte.

Último dia da oficina com Marco França

Conexão Música da Cena

Um Coletivo

A probabilidade de um grupo de teatro neste país "vingar" é muito baixa. Raros são os casos em que grupos conseguem manter-se, com uma formação minimamente regular, durante uma, duas décadas. Quando transportamos essa realidade para os estados mais pobres e de menos tradição teatral – longe dos festivais, dos fomentos, dos ambientes onde pessoas conseguem viver de teatro –, essa estatística cai ainda mais, vertiginosamente. É nesse contexto que nós, Clowns de Shakespeare, estamos inseridos.

Nos idos de 1992, ou seja, há 19 anos, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, um bando de estudantes secundaristas sem qualquer experiência teatral – e nem pretensões de seguir exercendo esse ofício –, conduzidos por um professor de literatura igualmente leigo no assunto, resolveu enveredar pela despretensiosa aventura de encenar as escolas literárias para seus colegas vestibulandos, como atividade extra-curricular daquela disciplina. Parte desses adolescentes tomou gosto pela coisa e, no ano seguinte, decidiu partir para uma nova jornada, desta vez não mais no universo temático escolar, mas sim irresponsavelmente – no que este termo traz de melhor e pior – ousar dar vida à uma obra do maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare. Desta experiência surge *Sonho de uma Noite de Verão*, nosso primeiro espetáculo, e o próprio nome deste grupo, emprestado da "Poética", de Manuel Bandeira. Nascia ali o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare[1].

Desta brincadeira de fazer teatro à condição de um dos grupos de maior expressão do teatro nordestino, passaram-se 18 anos e um caminho de inevitáveis tropeços, dificuldades e crises, assim como de muito investimento, grandes conquistas e uma enorme pitada de generosidade do acaso para oportunidades que surgiram. Hoje termos uma estrutura rara em grupos não só da região, como de todo o país, com condições como: uma sede com boa estrutura para ensaios, apresentações, trabalho administrativo e outros; equipamentos de escritório, som e luz que garantem autonomia na maior parte das atividades que realizamos; condições de garantir o sustento de todos os integrantes, que se dedicam exclusivamente ao grupo; possuir um funcionário contratado exclusivamente para as atividades administrativas, de secretariado e produção; ter em nossa órbita quase dez profissionais, entre atores, produtor, iluminador, etc., que têm um fluxo de trabalho praticamente contínuo com o grupo.

Temos a forte convicção de que apesar de sempre termos conseguido manter uma boa estrutura administrativa e de produção, a base para conquistarmos essa condição tão improvável para um grupo nordestino – e mais ainda para um grupo potiguar – é a qualidade artística que atingimos ao longo dessa trajetória. Somente com trabalhos construídos com muito rigor técnico e inventividade poética conseguiríamos construir essa bonita história. E é ainda mais gritante para nós a certeza que essa qualidade artística vem sendo construída pela possibilidade de colaborações permanentes de artistas das mais diversas áreas no nosso trabalho, profissionais do mais alto nível do teatro brasileiro contemporâneo.

É justamente a partir deste prisma que escolhi para contar a nossa história, ou ao menos um recorte dela. Através destes encontros, é possível traçar a trajetória do grupo, tamanha a importância desses colaboradores em cada etapa da nossa história.

Após esse início no qual vivenciamos a oportunidade de experenciar o teatro mesmo sem a fundamentação adequada para tal, partimos em busca deste conhecimento, e nesse contexto surge a figura de Sávio Araújo que, dentro da sua pesquisa de mestrado, proporcionou a nós a primeira ideia de formação sistematizada, quando dirigiu *Megera DoNada,* versão de *A Megera Domada*, num processo que iniciou em 1996 e estendeu-se até 1998. Mais que a mera montagem de espetáculo, estes dois anos significaram para nós a formação de um pensamento de grupo, e da própria ideia de formação de artistas, condição fundamental para que pudéssemos, anos depois, paulatinamente largar as atividades nas outras áreas nas quais trabalhávamos ou estudávamos – arquitetura, biologia, farmácia, publicidade, psicologia, jornalismo, etc. – para nos dedicarmos profissionalmente ao teatro. É esse processo também que nos legitima como participantes do cenário teatral potiguar, a partir do endosso que trabalhar com o Sávio nos proporcionava para aproximarmo-nos dos demais grupos e artistas da cidade.

Durante a curta vida da *Megera* surge para o grupo outra pessoa que redireciona nosso caminho para sempre. Uma casualidade de fatos nos fez encontrar Adelvane Neia, paranaense radicada em Campinas, que nos conduz ao encontro da primeira parte do nosso nome, até então desconhecido para nós: o *clown*. O contato com Adelvane é revolucionário desde a sua raiz: pela primeira vez aparece para nós a ideia de treinamento, de um trabalho para o ator que ganha caráter cotidiano e ultrapassa a ideia da mera expressão, da montagem, da preparação da cena. Não bastasse esse admirável mundo novo que surgia à nossa frente, Adelvane também dá luz aos nossos palhaços, oferecendo uma gama de recursos técnicos e de estrutura lógica da cena e do trabalho do ator que serve como base para muita coisa que fazemos até hoje.

Tendo esses dois norteadores tão consistentes, passaram-se assim os dez primeiros anos da nossa história.

Feito de Encontros

Fernando Yamamoto*

Ensaio aberto de
O Capitão e a Sereira na Terreira da Tribo

Conexão Música da Cena

E a segunda década de vida do grupo começa com outro encontro que marca uma salto qualitativo em todos os aspectos do nosso fazer teatral. Para a montagem de comemoração dos dez anos convidamos Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão, de Minas Gerais, a nossa maior influência desde a criação dos Clowns, que com uma inacreditável generosidade – sem dúvida a primeira grande lição oferecida a nós – aceitou um convite quase no escuro para dividir comigo a direção de *Muito Barulho por Quase Nada* (2003). Com esse trabalho ganhamos o país, circulando por todas as regiões e quase cem cidades de 18 estados diferentes. Eduardo apontou para o grupo toda a musicalidade que estava timidamente escondida sem que soubéssemos. Mostrou também ao Marco (França) toda a possibilidade que ele já tinha de conduzir o trabalho musical do grupo, mesmo com atores que, em sua grande maioria, nunca haviam tocado nenhum instrumento musical. Com toda essa contribuição, e os frequentes encontros que o espetáculo nos proporcionou, Eduardo acabou ganhando um status de eminência parda, conselheiro honorário que ocupa um espaço de dentro e fora do grupo ao mesmo tempo, e em todos os encontros até hoje faz valer de sua imensa cultura teatral e de vida para aconselhar, apontar fragilidades e potencialidades nos caminhos que optamos.

Após montar e muito viajar com *Muito Barulho*, criamos mais dois espetáculos – *Roda Chico* (2005) e *Fábulas* (2006) –, que aproveitaram os frutos conquistados e também circularam bastante por todo o país. Em seguida, foi hora de reeditar a minha parceira na direção com Eduardo Moreira, em *O Casamento do Pequeno Burguês*, de 2006. N'*O Casamento*, Eduardo trouxe mais um parceiro fundamental na nossa trajetória, o maestro, arranjador e diretor musical Ernani Maletta. Encontramos no Ernani e sua pesquisa sobre a polifonia do ator uma sistematização de tudo o que fazíamos, mas de forma mais superficial e intuitiva. Além da grande ressignificação que o Ernani aponta no nosso trabalho, ganhamos um mentor, um cupido que aproximou-nos de outros tantos parceiros. O primeiro deles foi sua parceira de longa data Babaya, preparadora vocal. O segundo, outro grande mestre que gerou uma guinada na nossa história, o encenador Gabriel Villela. Com Gabriel, Ernani e Babaya montamos *Sua Incelença, Ricardo III*, em 2010, espetáculo que ainda está iniciando sua trajetória, mas que já rendeu enormes frutos para o grupo. Além da visibilidade que trabalhar com um nome de destaque como Gabriel nos traz, o processo do Ricardo proporcionou ao grupo um avanço sem precedentes na abordagem técnica da voz falada e da relação da individuação das potencialidades para o fortalecimento da voz coletiva (este um tema a ser abordado em outro momento, com maior detalhamento). Finalizando a "seção Maletta", o maestro nos trouxe mais dois profissionais cujas relações ainda são embrionárias, mas com tamanha intensidade que é certa a longevidade e importância dessas contribuições: um é o encenador Marcio Aurélio, que irá assinar a direção do nosso próximo espetáculo, a ser estreado em 2012, tendo *Hamlet* como ponto de partida; a outra é a preparadora vocal italiana Francesca dela Monica, que aponta um novo caminho para a voz falada e cantada dentro do grupo.

Ainda é importante citar, tanto como histórico, quanto como relato de encontros, dois colaboradores que tiveram participação fundamental no processo de construção do espetáculo *O Capitão e a Sereia*, de 2009, ou seja, depois do *Casamento* e antes do *Ricardo*, Helder Vasconcelos e Márcio Marciano. Helder Vasconcelos é um multiartista pernambucano, que transita pela música – foi um dos fundadores da banda Mestre Ambrósio –, dança e teatro, e após muitos anos de flerte conseguimos realizar um trabalho juntos n'*O Capitão*, que por se tratar de um texto com inspiração na manifestação popular Cavalo Marinho, teve na pesquisa de Helder um pilar fundamental para a sua construção. Já Márcio Marciano, paulistano radicado em João Pessoa, fundador da Cia. do Latão e, posteriormente, do Coletivo Alfenim, já em terras paraibanas. Desde a sua chegada ao Nordeste, há cerca de cinco anos, Márcio se aproximou dos Clowns e vem fazendo constantes contribuições aos nossos trabalhos, desde *O Casamento*. Com sua vasta experiência na dramaturgia épica/dialética, o Márcio vem sendo uma pessoa de extrema importância para a abertura do olhar do grupo nesta área.

Assim, por este fragmentado, porém precioso viés, eis um pouco dos dezoito anos da nossa história. Além dos que foram citados, tantos outros ficaram de fora, mas também fazem parte dessa trajetória.

A certeza que temos é que esta "divisão" jamais fragilizou ou diminuiu o grupo. Ao contrário, somente enriqueceu e agregou. Da complexidade de fatores e escolhas que formam o nosso fazer artístico, fica a sensação que esta busca pelo outro é um dos principais fatores para que tenhamos conseguido traçar uma trajetória tão improvável para um grupo de um estado de tão pouca tradição teatral.

***Fernando Yamamoto** é diretor e um dos fundadores do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

[1] Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
(…)
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare.
- Não quero saber do lirismo que não é libertação.

JORGE ANDRADE
A História em Movimento

Jorge Andrade

Sebastião Milaré*

Sutil aragem proustiana perpassa a trama de *O telescópio*, primeira obra da trilogia de Jorge Andrade abordando a saga cafeeira, que se completou com *A moratória* e *Pedreira das Almas*. Apesar dos seus precisos fundamentos históricos e sociológicos, nenhuma das peças sucumbe ao didatismo ou ao discurso acadêmico. Retratam pessoas movendo-se no mundo em transformação. Alterações dos valores morais e éticos, assim como do sistema econômico, repercutem no convívio familiar e nas relações sociais. Passado e presente convivem em tensões e atritos no modo de ser, pensar e agir dos personagens. Mediante as tensões e os atritos vai se delineando o drama.

A trilogia constitui o mergulho na memória familiar, mas não *em busca do tempo perdido*, ao modo de Proust, e sim para a compreensão do presente. A obra surge nos anos 1950, junto ao impulso econômico que expandia o parque industrial paulista, completando a transição da economia essencialmente agrária para a industrial. Nesse momento histórico é que o dramaturgo se debruça sobre o passado.

Filho de tradicional família de fazendeiros, Jorge Andrade nasceu em Barretos, SP, em 1922. Passou infância e adolescência na fazenda. Aos dezessete anos foi estudar na Faculdade de Direito de São Paulo, mas só cursou os dois primeiros anos e retornou à fazenda, onde por quase uma década trabalhou como fiscal. Em um depoimento ele contou como era esse trabalho: “la para o cafezal às sete da manhã e voltava à noite. Almoçava, tomava café, trabalhava, conversava com os colonos, vivia com eles o dia todo. Frequentava suas casas, bailes, casamentos, enterros e batizados. Sentado debaixo de um pé de café, andando pelos carreadores, em volta dos montes de milho, perto dos batedores de arroz ou no eito das capinas, ouvia suas queixas e seus sonhos e, pouco a pouco, aprendi a estabelecer a horrível equação de suas vidas: o que tinham direito de receber da vida e o que realmente recebiam. A diferença formava uma muralha que emparedava, na mesma injustiça, fazendeiros e colonos” (citado por Delmiro Gonçalves no prefácio de **Rasto Atrás**, Brasiliense, 1967)

Em 1951, aconselhado por Cacilda Becker, ingressou na Escola de Arte Dramática. A ideia era ser ator, mas logo se interessou pela dramaturgia. Escreveu *O faqueiro de prata* (1953) e em seguida *O telescópio* (1954), dando início ao relato da ascensão e queda da aristocracia cafeeira, focando a família tradicional. Completada a trilogia, volta-se aos colonos, os trabalhadores rurais, e presenteia a nossa incipiente dramaturgia moderna com a incontestável obra-prima que é *Vereda da Salvação*.

Em *O telescópio* aborda a desestruturação da família pós-crise de 1930. A ação transcorre em um dia e respectiva noite na sede da fazenda. Há o alpendre no primeiro plano com rede ao lado de caixões de abelhas. Tem caixas de marimbondos penduradas no teto e casa de joão-de-barro no beiral. A natureza parece invadir a residência, o que é normal para o patriarca, Francisco, e sua mulher, Rita: as coisas com que se identificam estão na paisagem e no entorno de passarinhos, insetos, bichos domésticos ou silvestres. Tudo é parte da terra que os viu nascer. Nela criaram a família e esperam morrer. Com um objeto moderno, todavia, Francisco tem especial ligação: o telescópio. Ao iniciar a peça, ele está no alpendre acariciando a máquina de ver estrelas.

A trama descreve as relações familiares a partir da visita de Leila, a filha mais velha, com o marido, Luiz. Cheia de "ideias modernas" e muita arrogância, Leila enaltece seu próprio *bom gosto* e *modos* refinados pela vivência na capital, tentando humilhar as irmãs. Mas todos sabem que ela e o marido estão sem dinheiro e sem emprego. Vieram cavar meio de vida e, quem sabe, antecipar a divisão das terras da família.

Caracterizados os personagens e suas intenções, o autor coloca-os todos em cena. Finalizou o jantar, tendo por convidados Antenor e Alzira, proprietários da fazenda vizinha. As filhas e o caçula, Bié, resolvem jogar baralho na sala, enquanto os velhos conversam no alpendre. Há esporádicas referências a Sebastião, o filho mais velho, que passa os dias na vila, sempre bêbado. No alpendre, Francisco ensina os convidados a ver as estrelas pelo telescópio. Os velhos se maravilham e trocam impressões sobre o espaço sideral, enquanto a feroz disputa de cartas entre os mais jovens vai cedendo lugar à verdadeira disputa que os move: quem levará a melhor parte da fazenda?

Dois mundos coexistem, mas não se tocam, o do alpendre e o da sala. Também não há luta entre eles: simplesmente seguem paralelos. O dos jovens com o vigor das novas perspectivas, que lhes dão combustível e pressa para o nebuloso futuro; o dos velhos, no melancólico declínio de uma época, tentando a preservação do já extinto, expirando os últimos alentos de uma classe social. Para Joaquim, melhor do que encarar a nova realidade é fugir em direção às estrelas, com a ajuda do telescópio. Diz aos amigos: "Olhar as estrelas descansa a gente. Parece que lá, no meio delas, é tudo limpo". Por ironia, depois de todos irem dormir, chega Sebastião completamente bêbado. Tropeça no telescópio. Irritado, dá chutes no aparelho, destruindo-o.

O pano de fundo de *A moratória* (1955) é a crise de 1930, quando montanhas de café foram queimadas. Era o fim da política de retenção de estoques para controle dos preços internacionais. Embora a cargo de instituição oficial, o Instituto do Café, a aplicação da política era financiada e gerenciada por grandes grupos estrangeiros. Estes permaneciam acima de riscos: além dos juros, as terras garantiam os empréstimos e a manipulação dos preços rendia fortunas. Com a ilusão de permanente escoamento da produção e a presumível garantia de preços, fazendeiros endividaram-se, ampliando largamente o plantio. O craque da Bolsa de Nova York, em outubro de 1929, mudou as rotas. O financiamento do café estocado foi suspenso, o excedente queimado para conter a queda livre dos preços, e abriu-se a liquidação dos débitos contraídos pelos agricultores. Para estes, perda total.

Como aconteceu na peça anterior, em *A moratória* o poeta prende-se ao cotidiano das pessoas naufragadas na crise. Os jogos políticos que determinaram tal situação não afloram no discurso, exceto por breves sugestões. Os personagens não têm consciência desses mecanismos. O patriarca Joaquim, cheio de amargura, assume a culpa pelo *débâcle*, pois é ele quem decide tudo em casa. Não se dava conta ser remanescente de categoria já condenada pela História à extinção. Mas como, até por herança genética, sempre foi o todo-poderoso, não se permitia enxergar além dos velhos valores nem admitir que fora ludibriado em sua boa fé, como tantos outros, pelo "grande mecanismo" do mundo financeiro, que hoje a tudo rege.

Orbitam ao seu redor, nessa agonia patriarcal, a filha, Lucília, a esposa, Helena, e o filho, Marcelo. Enquanto Helena responde aos fatos de olho no bem estar dos filhos e do marido, Lucília é pragmática, antenada com as exigências do novo tempo, e Marcelo tenta a conciliação com esse mundo. Mas constantemente é vencido pelas memórias daquele outro mundo, que o embalou na infância e na adolescência, sentindo-se incapaz de se adaptar a este. A debilidade de Marcelo não ofusca a lucidez com que traduz ao pai a real situação da família: "Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? (...) O senhor finge não perceber que não fazemos parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos

à fazenda, tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos, nem aceitamos".

Filigranas jurídicas terminam com os sonhos de Joaquim, negando a moratória que poderia restituir-lhe a fazenda. E abismando seu personagem no vazio, o poeta volta os olhos para o início da saga, retornando no tempo, até as revoltas liberais de 1842, onde encontra o tema de *Pedreira das Almas* (1958).

Nas montanhas das Minas Gerais, primeiras décadas do século 19, esgotado o ciclo de mineração, o povo amargava miséria, acrescida de pesados impostos. Na busca de novos espaços e atividades, as "terras roxas" de São Paulo, férteis e ainda sem dono, passaram a ser o objetivo das famílias tradicionais e seus agregados. Retirantes mineiros se apossaram dessas terras e deram início à saga, que por um século alavancou a economia do país sob as ordens dos "barões do café".

A ação da peça transcorre na praça central de Pedreira das Almas, vilarejo fundado sobre veios de ouro, no alto da montanha. A praça, frente à igreja, é também cemitério. Nele Urbana, a matriarca que dirige o destino de todos, protesta contra a decisão dos habitantes de abandonar o vilarejo e partir, sob liderança de Gabriel, para as terras inexploradas de São Paulo, deixando na laje deserta os antepassados.

Novamente é o passado em choque com o presente, mas ao contrário das peças anteriores, que transcorriam em ambientes domésticos, a ação se verifica na praça pública, ágora da comunidade. Os personagens não flutuam entre o que *foi* e o que *está*, dependentes de acontecimento por vir: encaram as situações do aqui e agora. A praça é invadida pela tropa do Império em perseguição a Gabriel, que lutou na fracassada rebelião liberal. Todos temem que Urbana indique o esconderijo, para assim impedir a retirada dos habitantes e a desertificação de Pedreira das Almas. Porém, o ato desastrado de um soldado, que atira em Martiniano, filho de Urbana, e o mata frente à mãe, muda o rumo da história.

O primeiro ato possui notável densidade dramática, no limite da tragédia, que se instaura no segundo ato. A referência óbvia é *Antígona*, de Sófocles. O palco é dominado pelo temor dos soldados, que acham um sacrilégio aquele cerco durante semanas à igreja, onde há um cadáver insepulto. Olham temerosos para a porta do templo. Lá dentro o corpo de Martiniano começa a se decompor nos braços de sua mãe. Pois Urbana não abandonou o filho, mantendo-o junto ao peito, até ela mesma sucumbir de vez. A cena é relatada por mulheres que tentam furar o cerco ou conquistar a piedade do oficial; e também por soldados apavorados com o que viam nos rápidos olhares ao interior do templo. Nada disso impressiona o comandante Vasconcelos, um Creonte cumpridor da lei. E a lei é para

Espetáculo *Vereda da Salvação* montado em 1993 pelo CPT (Centro de Pesquisa Teatral) com direção de Antunes Filho

os vivos, nada tem a ver com mortos. Incomodava-o, no entanto, o moral da tropa reduzido a nada. Sem esperança de delação por parte da comunidade, nem pista que leve ao fugitivo, ordena a retirada da tropa.

Resgatando o líder das veias das minas, a comunidade prepara-se para o êxodo. Mas uma transformação operada no episódio fere o coração de Gabriel: Mariana, sua noiva, filha de Urbana, que antes desafiava a mãe, decidida a acompanhar o amado às longínquas terras, assume agora o papel de guardiã dos mortos e recusa-se a partir. Ao contrário da mãe, todavia, estimula a marcha à nova terra e lembra a Gabriel o seu compromisso com os vivos, pedindo-lhe que respeite o compromisso que ela assumiu com os mortos: "Aceita teu compromisso como aceito o meu. (...) Não vês que esses compromissos são mais fortes do que nós?"

Deixando no alto da montanha a noiva convertida em Antígona cabocla, no hades do ciclo do ouro, Gabriel conduz seu povo à nova terra e a um novo tempo. Ou a um novo ciclo econômico, que logo alcançaria o esplendor e cuja decadência o poeta contou nas duas primeiras peças da trilogia.

Ao estrear *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade já anunciava a *Vereda da Salvação*, que só estrearia em São Paulo seis anos depois. No meio tempo pôs em cena três peças abordando personalidades da saga cafeeira tentando sobreviver na metrópole. Com *A escada* (1961) mostra o patriarca preso ao seu mundo extinto e em conflito com descendentes, num modesto prédio de apartamentos. Em *Os ossos do barão* (1963) registra com muito humor o matrimônio da decaída aristocracia com os novos ricos da indústria. Uma dama tenta sobreviver por meio de pequenos ilícitos em *A Senhora na boca do lixo* (1963). As duas primeiras foram êxitos de bilheteria; a última, proibida aqui pela censura, estreou em Lisboa.

Estudando fato ocorrido em Malacacheta, MG, Andrade compôs a mais bela peça do seu brilhante repertório, *Vereda da Salvação* (1964), sobre um núcleo de trabalhadores rurais às voltas com o surto messiânico. São empregados temporários, que andam de fazenda em fazenda atendendo à demanda de plantios e de colheitas. O passado de miséria e humilhações se reproduz no presente e indica o futuro desesperançado dessa gente. Explorados pelos patrões, ignorados pelas políticas públicas, os trabalhadores só vêem perspectivas de vida melhor em outro plano – o plano de que falam os pregadores evangélicos, terra onde correm rios de leite e mel.

O misticismo cresce em Joaquim, homem frágil fisicamente, mas de imaginação viva, que se vai dominando pela ideia de ser o novo Cristo. Acredita que a mando de Deus conduzirá o seu povo pela vereda da salvação até esse plano de abundância e paz. Suas palavras e interpretações das escrituras sagradas contaminam a comunidade. A despeito de raras oposições e raciocínios contrários, tem início a preparação para a viagem, todos devem se purificar e renunciar aos bens materiais. Cada qual confessa seus pecados, pede perdão aos que tenha ofendido e perdoa a quem o ofendeu. Todos abdicam os nomes civis e adotam nomes bíblicos. Em meio aos rituais, uma criança é morta, porque Joaquim entendeu que em seu corpinho estava o demônio. Uma lavradora denuncia o movimento aos donos da fazenda, que chamam a polícia. Quando a comunidade ensaia o vôo à vereda da salvação chega a polícia que abre fogo. Massacre total.

A característica notável na obra de Jorge Andrade é o amor com que são modelados os personagens. O sopro de vida sempre os anima. Os diálogos repercutem expressões do dia-a-dia, que o poeta guardou na memória e leva ao plano da arte. Na *Vereda da Salvação* ecoam, certamente, as conversas que tivera com os colonos, na fazenda de seu pai, quando trabalhou como fiscal. Sente-se a cada passo, mesmo em situações que beiram o absurdo, o pulsar humano, a respiração exata, a sutileza da contradição entre o sentir e o expressar. Isto se nota em todas as peças, mas chega a surpreendente realidade poética em *Vereda da Salvação*.

A decadência da aristocracia do café, que teve na crise de 1930 seu momento decisivo, serviu a Jorge Andrade de ambiente para investigar poeticamente a condição humana. O tema chega a *Rasto Atrás* (1966) diluído, mas potente como observação sobre o sentido da existência do homem na terra. E fora desse tema, Jorge Andrade jamais se afastou do propósito de observar o homem em crises provocadas por fatores externos, de natureza política, que lhe invadem o dia-a-dia e determinam seus caminhos. Como em *Milagre na Cela* (1977), onde toca em crime vigente, então institucionalizado no Estado brasileiro: a tortura a presos políticos. Sempre um olhar apaixonado pelo ser humano. Olhar humanista e perplexo ante a prepotência com que poderes econômicos, com seus aparelhos repressores, reduzem a pessoa à mercadoria, à coisa de pouco valor. Em vez de panfleto e palavras de ordem, optou pela poesia das coisas simples, pela grandeza do gesto na busca da sobrevivência.

Jorge Andrade faleceu em 1984. Deixou obra dramática exemplar, que lhe dá relevo entre os principais clássicos da moderna dramaturgia brasileira.

***Sebastião Milaré**
é crítico e historiador de teatro.

Teatro Sarcáustico

Daniel Colin*

Ousadia. Para questionar. Para experimentar. Para provocar.

Ousadia é o que não falta ao Teatro Sarcáustico, grupo de jovens artistas porto-alegrenses que busca criar dramaturgias originais e investiga uma linguagem cênica voltada para a ocupação de espaços não-convencionais, tratando de temas polêmicos e contemporâneos (recheados de humor corrosivo!).

Foi no ano de 2004, com as apresentações do Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas (UFRGS), que três recém formados atores criaram aquela que seria a primeira produção artística do Teatro Sarcáustico - *GORDOS ou somewhere beyond the sea*. Andressa de Oliveira, Daniel Colin, Maico Silveira (como ator convidado) e Tatiana Mielczarski integraram o elenco daquele divertidíssimo e polêmico espetáculo de humor negro, criado a partir de referências do universo pop como filmes hollywoodianos dos anos 1950 e 1960 e nas impactantes pinturas de Francis Bacon. O espetáculo foi apresentado em diversos projetos culturais de Porto Alegre, em Caxias/RS, em Santos/SP e Lages/SC. Além disso, o espetáculo recebeu duas indicações ao mais importante prêmio artístico da cidade de Porto Alegre (o Prêmio Açorianos de Teatro) no ano de 2005: Melhor Ator (Daniel Colin) e Melhor Atriz (Tatiana Mielczarski).

Paralelamente ao trabalho como ator, Colin deu continuidade à sua formação acadêmica, desta vez como diretor. Em 2006, dirigiu Guadalupe Casal, Maíra Prates e Ariane Guerra no espetáculo chamado *Há Vagas para Moças de Fino Trato*, resultado de uma proposta de exercício teatral realista a partir de um texto brasileiro. Como resultado, o diretor optou pela construção de uma cena hiperreal, utilizando elementos característicos do cotidiano brasileiro, como comidas, roupas e canções extremamente populares. Neste trabalho, já se poderia perceber o início de um caminho percorrido pelo grupo até hoje: a busca por uma linguagem de teatro em espaços não-convencionais. Na peça, toda ação desenrolava-se dentro de uma *kitchenette* no subúrbio da cidade, fato que foi interessantemente transposto para espaços como uma sala da Casa do Estudante Universitário (UFRGS) ou um ambiente montado dentro de uma antiga casa, utilizada como escola de dança, como aconteceu na sede do MEME – Grupo de pesquisa do movimento, na cidade de Porto Alegre.

Em 2007, foi realizada uma das mais ousadas produções do grupo: *IntenCIDADE 1ª: VOAR*, dirigido por Daniel Colin e baseado em texto do dramaturgo gaúcho Felipe Vieira de Galisteo. A ideia era jogar (literalmente!) as personagens ao precipício: o espetáculo foi apresentado no terraço da Usina do Gasômetro, sempre no horário do pôr-do-sol. Durante a fase de criação e ensaios, os atores foram incentivados a explorarem à exaustão a arquitetura do espaço, ressignificando aquele lugar. Em discussão, estavam as relações amorosas do mundo urbano contemporâneo, sob as influências da mídia e do lugar-comum. Aline Grisa, Ariane Guerra, Tatiana Mielczarski, Guadalupe Casal, Maico Silveira, e os atores-colaboradores Fernanda Petit, Paola Oppitz, Paulo Brasil, Vânia Tavares e Zé Benetti foram os atores responsáveis por essa jornada peito adentro na primeira temporada da peça.

Em 2008, com a chegada de dois novos integrantes ao grupo, Ricardo Zigomático e Rossendo Rodrigues, o Teatro Sarcáustico ganhou ainda mais fôlego e estreou três diferentes espetáculos, todos com dramaturgia original criada a partir de improvisações: a peça de rua *A Noiva Quer Casar*, de Daniel Colin, com Mariana Vellinho (atriz-colaboradora), Ricardo e Felipe no elenco - totalmente inspirado na estética popular, cultural e artística dos anos 1980; o infantil *Jogo da Memória*, do mesmo diretor, tendo como elenco Ariane Guerra, Felipe, Ricardo, Rossendo e Daniel - baseado em filmes infanto-juvenis das décadas de 1980 e 1990; e *A Vida Sexual dos Macacos*, monólogo dirigido por Felipe Vieira de Galisteo e protagonizado por Colin.

Os dois últimos espetáculos foram aclamados tanto pelo público como pela crítica, tendo recebido prêmios (Açorianos, Tibicuera e Braskem em Cena) em categorias como Direção, Ator, Ator Coadjuvante e Cenografia. O grupo ainda levou para casa o troféu de Melhor Dramaturgia por ambas as peças, fato que nos leva a pensar outra forte característica no trabalho do Teatro Sarcáustico: a procura por textos e autores novos e inovadores, que possam dar conta, em alguma medida, de questões tanto atuais quanto universais, como o sentimento de auto-descoberta e a percepção de inevitável amadurecimento (*Jogo*...) e o desnudamento de segredos morais e sexuais expostos de forma pública (*A Vida*...). Dessa forma, o grupo foi acumulando experiências de construção de dramaturgia própria e original - nelas, um dramaturgo presente em todos os ensaios, observou as improvisações do elenco sobre referências e estímulos específicos e, assim, pôde elaborar e conceber a dramaturgia propriamente dita.

O ano de 2009 é emblemático na trajetória do grupo, pois pela primeira vez contou-se com apoio financeiro da prefeitura, por meio do FUMPROARTE (SMC-Porto Alegre), para a realização de uma produção artística. Assim, foi

possibilitada a realização da Mostra *TEATRO SARCÁUSTICO 5 ANOS*, com quarenta e quatro apresentações gratuitas de cinco espetáculos do repertório do grupo, além da difusão de cinco oficinas artísticas também com entrada franca, atingindo aproximadamente 6.000 pessoas. No mesmo ano, o grupo passou a integrar o *Projeto Usina das Artes* (SMC-Porto Alegre), desenvolvido dentro do Centro Cultural da Usina do Gasômetro. O projeto viabiliza a utilização dos espaços da Usina como local para pesquisa, produção e circulação de novas linguagens cênicas, por parte de diferentes grupos de teatro, música e dança.

Ao grupo foi designada a ocupação da sala 309 da Usina, local com amplo espaço para armazenamento de cenários e figurinos, realização de ensaios e apresentações. Desde então o Teatro Sarcáustico desenvolve seus trabalhos neste local, ocupado em parceria com outro grupo, a Santa Estação Cia de Teatro.

Com a disponibilidade de um espaço apropriado, o grupo realizou sua primeira oficina de formação de atores, que aconteceu em dois módulos, sendo o primeiro de iniciação e o segundo de montagem. Como resultado, criamos o espetáculo *PRATO FRIO (porque parente bom é parente morto)* no qual, mais uma vez, um novo texto pôde ser criado a partir das improvisações dos alunos-atores, pelas mãos de Galisteo e Colin. Ainda no início do mesmo ano, Daniel ministrou um workshop de intervenções arquitetônicas e *Viewpoints*: técnica elaborada pelas diretoras teatrais norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, que frequentemente é utilizada na composição dos espetáculos do grupo. *Viewpoints* é uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos que, se focada na arquitetura de um espaço pré-determinado, oferece ferramentas para pesquisar as possibilidades dramáticas que se originam deste local.

Seguindo com diferentes trabalhos, o grupo iniciou os ensaios do espetáculo chamado *Filme de Amor*, peça inspirada em múltiplas referências cinematográficas, nas quais transbordam os clichês românticos. Criado de forma totalmente independente, o espetáculo não chegou a ser finalizado, mas mesmo assim, muitas cenas foram apresentadas ao público como mostra de processo, ganhando o nome de *Making of*. As cenas iniciavam no andar térreo da Usina, seguiam no terraço e finalizavam dentro da sala 309, onde muitas imagens de cinema estampavam as paredes com a ajuda de um antigo projetor de slides. Mais uma vez, a parceria entre Colin e Galisteo dividindo a dramaturgia e a direção deu certo. Daniel, Ricardo, Rossendo, Guadalupe, Ursula Collischonn e Fernanda Marques (como atrizes convidadas) integraram o elenco.

Na onda criativa em que o grupo nadava, foi concebida a performance *Be_once*, apresentada inúmeras vezes pelos espaços da Usina, na qual os atores, de forma desesperada e desajeitada, buscavam tornar-se o mais semelhante possível, física e coreograficamente, com a celebridade e musa pop Beyoncé, reproduzindo a coreografia do clipe da música *Single Ladies (Put a Ring on it)*, amplamente divulgada na internet em vídeos de fãs que fervorosamente imitavam as poses e movimentos da cantora.

Tal experiência provocou uma inquietação que alimentou muitas discussões dentro do grupo: como é construída nossa identidade enquanto artistas contemporâneos? Como fica a identidade desse indivíduo-artista em meio à banalização da arte em contraponto com a supervalorização do mercado capitalista?

Desse turbilhão de questionamentos, sentimentos e impressões nasceram as primeiras ideias para aquele que foi, até agora, o grande espetáculo do Teatro Sarcáustico: *Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá*. Foram necessários oito meses de ensaios diários e dedicação intensa de toda equipe envolvida para a realização desse projeto, que contou com o apoio do FUMPROARTE (SMC-Porto Alegre). Os quatorze atores do espetáculo (além da assistente de direção, Tainah Dadda) participaram de

ESPETÁCULO *INTENCIDADE 1º: VOAR* (2007)

um processo de imersão nos livros, vídeos e revistas que contemplavam a vida e a obra do cantor Michael Jackson. Foram realizados seminários e debates internos acerca do "Rei do pop" e de outras fortes referências que foram utilizadas no espetáculo, como o livro **Peter Pan**, de J. M. Barrie e **Alice no País das Maravilhas** e **Através do Espelho**, ambos de Lewis Carrol. Durante o período de ensaios, os atores improvisaram e criaram cenas inspiradas nessas leituras, o que ocasionou a criação do texto por Colin e Galisteo. Os atores puderam contar com a preparação vocal de Simone Rasslan e o trabalho coreográfico de Diego Mac. Ao final do processo, um espetáculo musical com três horas de duração havia sido criado, no qual os quatorze atores trabalhavam conjuntamente com músicos que executavam ao vivo a trilha composta por Arthur de Faria. *Wonderland* se firmou como uma produção artística grandiosa, uma peça imagética e jovial, a que se atribuiu a capacidade de ser ao mesmo tempo divertida e comovente, contundente e atenta às questões que permeiam nossa cultura e delineiam nossas identidades. A peça foi contemplada com o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo de 2010, além dos prêmios de Direção, Produção e Figurino. No elenco estavam Daniel Colin (também na função de diretor), Guadalupe Casal, Rodrigo Marquez, Rossendo Rodrigues, Ricardo Zigomático, Tatiana Mielczarski e como atores-colaboradores: Fernanda Marques, Claudio Loimil, Éder Ramos, Thaís Fernandes, Priscila Gracez, Renata Teixeira, Rodrigo Shalako, Ursula Collischonn e Vitorio Azevedo. A segunda temporada de *Wonderland* está prevista para junho de 2011, no mezanino da Usina, mesmo local da temporada anterior.

Neste ano, o grupo acaba de ser agraciado com o Prêmio de Incentivo à Pesquisa Teatral do Teatro de Arena para montar o espetáculo *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*, inspirado nos contos homônimos de David Foster Wallace, com previsão de estreia para julho de 2011. E ainda no primeiro semestre, acontecerá o curso Corpo, Movimento, Teatro e Expressão do Teatro Sarcáustico, ministrado às noites de terças e quintas, na sala 309 da Usina.

O grupo não pára. Entre oficinas, ensaios, leituras dramáticas, estudos, performances e espetáculos (sobre) vivem esses artistas, motivados pela inquietude de quem tem algo a dizer, de quem não tem medo de se (re)inventar e expressar sua forma de ver o mundo, usando as lentes de um sarcasmo cáustico...

Vida longa ao Teatro Sarcáustico!

***Daniel Colin**
é ator e diretor do Teatro Sarcáustico.

Espetáculo *GORDOS ou somewhere beyond the sea*

A Verdade sobre Florencio Sánches

Jorge Arias*

Na ocasião do centenário da morte de Florencio Sánchez (Milão, Itália, 7 de novembro 1910) nossas autoridades culturais (Ministério da Cultura, Direção de Cultura da Intendência Municipal de Montevidéu) organizaram uma série de homenagens com encenações que revelaram um surpreendente desconhecimento de sua obra e, pior ainda, do que Sánchez tentou fazer.

O início desta incompreensão da obra de Sánchez talvez esteja nas palavras do crítico Samuel Blixen, que lhe recomendou paternalmente "Deixe as teses, os personagens simbólicos, o socialismo e o anarquismo em ação, seja saineteiro [fazedor de sainetes, peças curtas e jocosas], pintor exato de tipos e costumes". A posteridade tomou o conselho como se Sánchez o tivesse aceitado e colocou-lhe o rótulo de autor de costumes, do qual não nos livramos até hoje.

Aconteceu com Sánchez um fenômeno que Schopenhauer explicou em **A arte da controvérsia**: "a chamada opinião universal é a opinião de duas ou três pessoas (...) a gente supõe que chegaram cuidadosamente a essa convicção. Outras pessoas, convencidas de que os primeiros tinham a capacidade requerida, aceitam-na (...) outros, sugeridos pela preguiça, acreditam sem verificar (...) O resto é compelido a aceitar o que já foi universalmente estabelecido. Neste ponto, a adesão é um dever".

Para o exame da verdadeira obra dramática de Florêncio Sánchez devemos ter presente a coerência ímpar entre seu pensamento e sua obra. Sánchez foi anarquista militante e Daniel Vidal, no livro **Florencio Sánchez y el anarquismo**, demonstra seu fervor revolucionário; mas não interessou a Vidal a análise da obra dramática de Sánchez como exposição das teses anarquistas. Porém, esta consideração é imprescindível, pois não compreendemos as peças sem as ideias. Todas as encenações que vimos das peças de Sánchez apresentam-se invertebradas e trôpegas, senão castradas, e, por isso, difíceis de entender. Cremos que mais de um diretor limitou-se a fazer os atores falarem, na esperança de que Sánchez falasse por ele mesmo. Isto é possível, em teoria, mas é impossível num autor tão sutil e discreto como Sánchez. Ele jamais mostrava suas cartas e tinha como norma não ensinar nem catequizar.

As teses e normas éticas do anarquismo que aparecem encenadas nas obras de Florencio Sánchez são as clássicas. Defesa da vida e da liberdade; necessidade da auto-emancipação para alcançar a liberdade individual e coletiva; negação de toda "liberdade" que provenha do exterior do homem, com a consequência da necessária gestão popular e autônoma da terra, comércio e indústria; negação de toda autoridade do Estado e da religião e, por isso, desprezo à lei, juízes, funcionários, sacerdotes; negação da autoridade dentro da família e, consequentemente, defesa da mulher, inferiorizada, maltratada e explorada; culto à educação como forma de desenvolvimento pessoal; culto à verdade e coerência entre conduta e ideias.

Os erros que seguem pertencem a ensaístas, tratadistas, professores de literatura, críticos de teatro e pesquisadores.

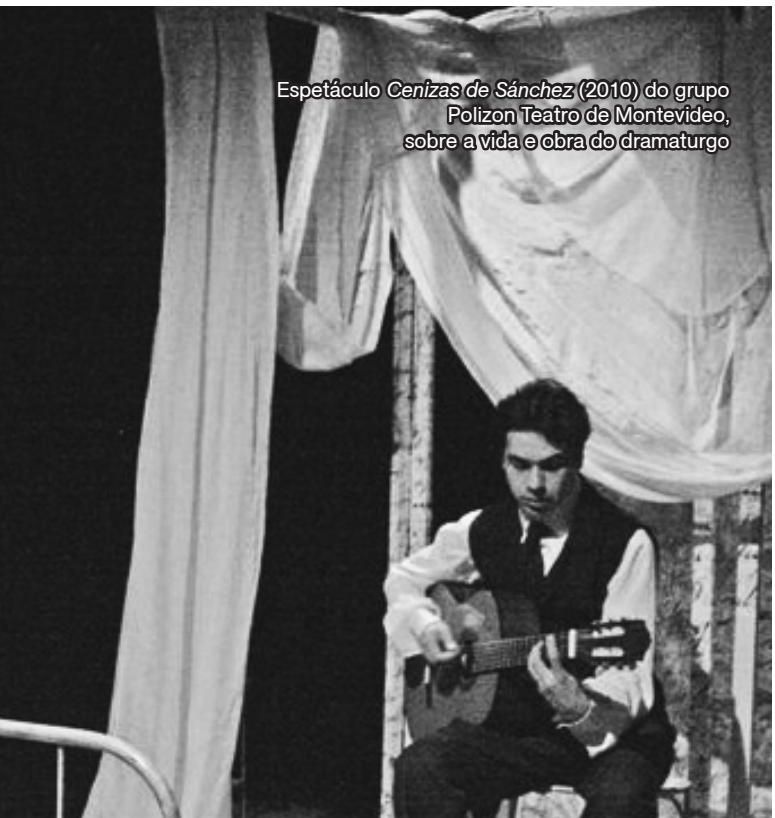
Um caso de erro menos conhecido, apesar da difusão da obra, é *Barranca abajo* (*Barranco abaixo*), que não é a "luta do homem perseguido pela injustiça, pelo egoísmo e pela maldade" nem trata da "corrupção dos caudilhos que manipulavam e subornavam as autoridades judiciais e representantes da ordem". Não existe "o desmesurado orgulho" do protagonista e a peça não exemplifica "o enfrentamento entre países dependentes e subdesenvolvidos e o imperialismo" (em 1905!)

Barranca abajo é o canto do cisne da reforma agrária de Artigas (1815); reforma agrária que teve o avô de Don Zoilo como um de seus donatários. A distribuição de terras de Artigas fracassou no Uruguai independente: todas as ações reivindicatórias promovidas pelos proprietários de terras concedidas pela coroa espanhola triunfaram, em todas as instâncias; ações reivindicatórias que Don Zoilo menciona na cena XXI do ato I. Como anarquista, Sánchez

não podia deixar de admirar aquela reforma agrária, fundamentada numa expropriação sem indenização. Como consequência desses julgamentos, houve uma grande agitação entre os colonos crioulos que perderiam as terras que acreditavam ser suas. No século XIX houve no Uruguai leis de adiamento da retomada das terras dos colonos pelos antigos proprietários, mediações do Estado e, ainda, resistência armada aos desapoderamentos. Podemos ler tudo isso no livro de De la Torre, Rodríguez e Sala de Tourón **Artigas, tierra y revolución**, Ed. Arca, 1967.

Há em *Barranca abajo* mais duas teses libertárias. Don Zoilo abusou de sua autoridade como *pater familiae* e gastou a parte da herança paterna que pertencia a sua irmã Rudecinda, o que confessa e é um dos motivos do seu suicídio. Na cena final também aparece a tese do direito de morrer, quando Aniceto tenta dissuadir Don Zoilo do propósito de suicidar-se e aceita a decisão do patrão, porque todo homem tem o direito inalienável de dispor de sua vida.

O fato de Sánchez ser mal compreendido pela posteridade é mais flagrante em *Los muertos* (*Os mortos*), peça muito mais explícita que *Barranca abajo*. *Los muertos* foi e é até hoje considerada uma obra sobre o alcoolismo: "Um dramalhão que explora todos os recursos da sensibilidade para mostrar o álcool como causa da ruína dum homem e de sua família". Na realidade, o propósito da obra é exemplificar duas teses libertárias: uma é o direito da mulher já separada do marido à liberdade sexual, mesmo que ainda não tenha tramitado a "separação de corpos" (na época de Sánchez) ou, agora, o divórcio; a outra, que aparece também em *En familia* (*Em família*), é a mais importante para o autor: os perigos dos "redentores". Julian, o amante de Amelia, é mais autoritário, machista e destruidor que Lisandro, o marido alcoólatra. A protagonista é Amelia, que se chega a libertar-se do marido, não supera a ideia da subordinação da mulher ao homem.



Espetáculo *Cenizas de Sánchez* (2010) do grupo Polizon Teatro de Montevideo, sobre a vida e obra do dramaturgo

Florencio Sánchez

No começo da obra, Sánchez põe na boca de Amelia suas ideias sobre a liberdade sexual da mulher e sua luta por autonomia e respeito: "AMELIA (a Lisandro) – Mata-me! É a única coisa que te falta fazer; para completar a obra... É teu direito, já que é o marido! A vocês a lei, a sociedade e até a religião permite tudo. A nós, resta reclamar nossa parte de felicidade nesta vida. Mata-me! Mata-me! e mata-te! Talvez seja o melhor!"

É muito difícil crer que Sánchez escreveu, em *Los muertos*, uma obra sobre as consequências do abuso do álcool, e não um manifesto feminista, que é seu verdadeiro propósito, uma "Declaração de Direitos" do erotismo feminino. Não interessava a Sánchez Lisandro, o marido, nem seu alcoolismo. Interessava-lhe a tese, inaceitável na época, do direito ao sexo não matrimonial, imediatamente depois da separação, sempre que haja verdade e sinceridade; direito que o Uruguai só concedeu aos cônjuges em 27 de dezembro de 2007, pelo artigo 22º da lei 18.246! Até esse dia, toda relação extra-matrimonial de cônjuges separados, mas não divorciados, às vezes por anos, era julgada como adultério.

Porém, Sánchez perseguiu em *Los muertos* um segundo propósito, a demonstração de uma segunda tese, mais sutil e mais importante que um grito de liberação sexual: denunciar os sempre temíveis "redentores". Julián, o amante de Amelia, não é para ela o amor, mesmo que talvez seja uma forma de liberação ou prazer; e é evidente que Julián tem mais prazer em exibir-se com uma mulher bonita e casada, do que em sua intimidade sexual com Amelia. Na primeira cena Julián humilha Amelia com alusões grosseiras às suas relações sexuais e ainda lhe culpa pela sua sedução: "Jesus! Não te tive nos meus braços, nem vi teus braços! Vai, não sejas babaca! Abri-me pois. É meu capricho. Pude te ver um pouco e... Bem, vocês têm a culpa. Tu acreditas que pode

A Verdade sobre Florencio Sánches

tentar a curiosidade dum homem impunemente" Depois Julián obriga Amelia a exibir-se com ele num café e chega ao cúmulo quando obriga a levá-lo à casa onde mora com o filho. A frase final de Lisandro, que estão todos mortos, é literal: Julián foi degolado por Lisandro; a vida de Lisandro está perdida, seu destino é a cadeia; Amelia também é morta, pois não soube sobrepor-se à prepotência masculina.

Quando lemos que *En familia* "corresponde a mais uma expressão dos costumes (…) O aviltamento do pai que, viciado no jogo, termina como um caloteiro comum, a frivolidade das filhas sempre atentas à 'figuração social', a abulia de Eduardo, a ineficácia da mãe, somam-se em uma firme linha descendente contra a qual o ingênuo Damián, com seus propósitos regeneradores, luta e fracassa" ou "o filho [Damián] traz, ao voltar, um tesouro de bem-estar e otimismo (…) Seguro, amoroso, paciente" não podemos dar crédito a nossos olhos.

Outra vez a porta-estandarte de Sánchez é uma mulher, Delfina, a esposa de Damián, que diz as únicas palavras sensatas: Damián nada tem de fazer com sua família crapulosa. Porém Damián – que tem alguma coisa de Grégers Werle de *El pato salvaje* (*O pato selvagem*) de Ibsen, personagem cuja repercussão se ouve em *El pasado* (*O passado* de Florencio Sánchez) – é um autonomeado redentor. Quer reformar à sua imagem e semelhança, como se fosse Deus, toda família. Quer fazer seus irmãos ociosos trabalharem, e eles lhe mostram seu rosto autoritário, como num espelho, quando o rejeitam; e quer ainda devolver a dignidade perdida ao pai. Da crise de onipotência megalomaníaca ao minuto fatal em que confia dinheiro ao pai, não houve mais que um passo. As palavras finais de Delfina são as de Sánchez: "Sim, chora… Chora muito, meu pobre Quixote!" Don Quixote também é um louco que tem a loucura redentora: quer libertar princesas e combater gigantes.

Sánchez ainda ataca com grande força a autoridade paterna, o que também acontece em *Canillita*, onde, desde as primeiras cenas, o filho quer matar o pai em defesa da mãe. Em *En familia* isso acontece quando, numa das cenas mais estremecedoras que Sánchez escreveu, Damián derruba o pai de sua autoridade e o obriga a apresentar-se na delegacia de polícia, confessar seu delito e ser preso.

Este ataque às autoridades em geral e em particular à família jurídica se manifesta com maior intensidade na peça quase lorquiana *Marta Gruni*, onde se justifica um crime. Marcos, o irmão de Marta, adotou o papel de *pater familiae* soberano e, com isso, o poder, assim ele crê, de impedir o romance de Marta com um homem casado, de outra classe social, que jamais se casará com ela. Marcos mata o amante de Marta, mas ela mata seu irmão. Sua última frase é: "Ele matou meu homem e não tinha direito!".

A peça que foi qualificada de "sainete colorido", *Mano santa* (*Mão santa*), diremos que é, não um panfleto, mas uma gozação antimarxista. Carlos tem em sua casa "num lugar de honra, um grande retrato de Karl Marx e várias figuras e alegorias socialistas". A mulher de Carlos, María Luisa, quer levar sua mãe doente a um Mão Santa; Carlos se opõe: "impedir que a ignorância e a crença da gente pobre seja explorada também é socialismo". Eles brigam; ele, em nome da razão e do socialismo, bate em sua mulher; o casal vai se separar, mas se reconciliam. Carlos não devia bater em sua mulher, assim como não devia lhe impor suas ideias, nem sequer nesta situação, razoável, de lutar contra a superstição e o engano. Devia deixá-la emancipar-se por si mesma. A obra previne contra os Mãos Santas sociais e políticos, contra a idolatria dos mestres que se seguem sem crítica, como tem acontecido com Marx, que na primeira cena aparece como objeto dum culto tão supersticioso e irracional como a fé no Mão Santa, que é somente o outro extremo da mesma credulidade.

Nuestros hijos (*Nossos filhos*) exemplifica uma das teses preferidas do anarquismo, a imoralidade do casamento por "honra", para tornar decente uma mãe solteira: "A maternidade nunca é um delito. Se infringimos uma lei social, cumprimos a lei humana, que é a lei *das leis".* Mecha suplica e humilha-se ante Enrique, o pai do filho que leva em seu ventre; oferece-lhe um matrimônio somente formal, onde ele não terá obrigações; ele se nega. Com o tempo, Enrique se arrepende e pede Mecha em casamento; Mecha recusa, não o ama mais. É imoral uma união sem amor, como o matrimônio de conveniência que Don Eloy oferece a Jesusa, que deu à luz um filho de Júlio, o jovem advogado de *M'hijo el dotor* (*Meu filho o doutor*).

Florencio Sánchez concebeu suas obras a partir de ideias que encarnou em personagens, não somente bem desenhados e verossímeis, mas, acima de tudo, porta-vozes dos conflitos sociais e de consciência que queria expor. A imagem dum Sánchez improvisador que, intoxicado com uma mistura de álcool e tabaco, escreveu velozmente no dorso de formulários de telégrafo, é falsa, e causou dano demais. Corrompeu a memória de Sánchez e o conhecimento de sua verdadeira obra, que merecia o melhor; corrompeu o público, que o desconhece, o que é ainda pior. É necessário descartá-la, definitivamente.

***Jorge Arias** é pesquisador teatral e crítico do jornal La República de Montevideo.

Organizar ou ser Organizado?

Mesa de abertura do Congresso Brasileiro de Teatro

Na mesa de abertura do Congresso Brasileiro de Teatro, ocorrido em Osasco no dia 27 de março deste ano, Dia Mundial de Teatro, César Vieira − fundador do TUOV (Teatro União e Olho Vivo) − fez uma homenagem a Heleni Guariba e rememorou o último Congresso Brasileiro de Teatro, encontro que aconteceu em 1979 na Aldeia de Arcozelo, em plena ditadura, e que contou com artistas de 27 estados. Luis Carlos Moreira, do Engenho Teatral, traçou um histórico sobre o processo de construção da Lei Prêmio Teatro Brasileiro. Ele afirmou que, de certa forma, com a experiência da Lei de Fomento em São Paulo, os grupos de teatro já mudaram a história do teatro brasileiro. A Lei de fomento de SP tornou possível uma nova forma de produção, com processos de criação e relações de trabalho diferenciadas do modo de produção empresarial. Isso teve como conseqüência um outro tipo de espetáculo, uma outra estética e, também, um outro público. A Lei Prêmio Teatro Brasileiro busca o fomento (através da manutenção, produção e circulação) em escala federal, tendo como foco tanto grupos com trabalho continuado quanto produtores de espetáculos convencionais. Moreira, com grande lucidez, ainda questionou os participantes do congresso, se queremos pautar o Estado ou ser pautado por ele. Se queremos organizar o Estado ou ser organizados por ele.

Parece que essas perguntas foram a tônica da discussão de todo o encontro. Devemos apoiar a aprovação imediata do Procultura, onde está inserida a Lei Prêmio Teatro Brasileiro, mesmo que o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura que tramita no Congresso Nacional continue abarcando a Lei de Renúncia Fiscal? Se repudiamos todas as leis de renúncia fiscal – pois acreditamos que elas não atendem às necessidades reais dos trabalhadores da cultura e também da população brasileira, fazendo com que o destino dos fundos públicos sejam transferidos às grandes empresas e seu fim determinado por profissionais de marketing, os quais seguem a lógica estrita do lucro – não é contraditório de nossa parte pedir a aprovação imediata do Procultura? Devemos parecer contraditórios, em vista de um pragmatismo que, de fato, não garante a aprovação do Prêmio Teatro Brasileiro? Para que o debate continue e tenhamos clareza de nossas opções, publicamos na seção Conexão desta Cavalo Louco a carta e as moções de repúdio tiradas no Congresso, além de uma reflexão que Fernando Kinas leu no encontro.

CARTA DE OSASCO

O Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em Osasco, São Paulo, nos dias 26 e 27 de março de 2011, que reuniu profissionais do teatro nacional de vinte estados e do Distrito Federal, com os objetivos de:

• discutir e refletir sobre as atuais políticas públicas culturais executadas pelas instâncias públicas e privadas;

• assegurar o debate e a implantação das propostas do setor teatral elaboradas e apresentadas à sociedade e ao Estado, ao longo dos últimos oito anos, **decidiu**:

- considerando os relatos dos congressistas que comprovam que os espaços públicos no Brasil têm sido privatizados; por meio de cobrança de taxas, proibição aos artistas de exercer seu ofício, com o uso de violência física e moral, apesar do artigo 5º da Constituição Federal Brasileira garantir o direito de ir e vir e a liberdade de expressão, entendemos que a mesma está sendo desrespeitada nas instâncias municipal, estadual e federal;

- elaborar instrumentos jurídicos que regulem a ocupação dos prédios públicos ociosos, bem como imóveis que tenham possibilidade de agregar os artistas;

- criar uma comissão para impetrar uma carta-denúncia que deverá ser entregue em audiência com a Ministra da Secretaria Nacional de Direitos Humanos;

- apoiar o projeto de lei federal apresentado pelo Dep. Fed. Vicente Cândido, lido em plenária, que regulamenta a garantia deste direito.

E, também, considerando os esforços realizados no Congresso Brasileiro de Teatro (1979, em Arcozelo) Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (anos 80), o Movimento Arte Contra à Barbárie (1998), Redemoinho (2004-2009), Rede Brasileira de Teatro de Rua (2007), que culminaram na elaboração da Lei Prêmio do Teatro Brasileiro:

- exigir, em caráter de urgência, a sua votação pelo Congresso Nacional e, posteriormente, a sua implementação pelo Ministério da Cultura;

- fazer mobilização nacional pela votação imediata do Prêmio Teatro Brasileiro.

A plenária do Congresso Brasileiro de Teatro exige, ainda:

- aprovação imediata do Projeto de Lei PROCULTURA, no qual está inserido o Prêmio Teatro Brasileiro, com dotação orçamentária própria em Lei especifica;

- a execução, pela FUNARTE, dos editais relacionados ao Fundo Setorial de Artes Cênicas;

- a definição do dia 27 de março como o Dia Nacional de Mobilização do Teatro.

Ficou decidido que a data do 2º. Congresso Brasileiro de Teatro será dias 06,07 e 08 de abril de 2012 em Brasília, Distrito Federal.

Osasco, 27 de março de 2011.
Dia Mundial do Teatro.

MOÇÃO DE REPÚDIO À RENÚNCIA FISCAL

O Congresso Brasileiro de Teatro, realizado na cidade de Osasco (SP), nos dias 26 e 27 de março de 2011, repudia todas as formas de renúncia fiscal por considerar que estas não atendem às necessidades reais dos trabalhadores da cultura e também da população brasileira, fazendo com que o destino dos fundos públicos sejam transferidos às grandes empresas e seu fim determinado por profissionais de marketing, os quais seguem a lógica estrita do lucro.

Este modelo causa uma grande distorção na distribuição de recursos, centralizando-os nas metrópoles, aprofundando, assim, as desigualdades na distribuição de investimentos que provêm de tributos e são, portanto, recursos públicos.

A renúncia fiscal beneficia projetos artísticos alheios à diversidade da produção existente, já que viabiliza produções que atendam à lógica do mercado. Além disso, exclui a maioria da população brasileira ao acesso à cultura, impondo ingressos a custos elevados e outras estratégias de exclusão.

Por não vislumbrarmos outra possibilidade além do compromisso do Estado em garantir investimento direto na cultura, sem intermediações do setor privado, exigimos a extinção do modelo de renúncia fiscal.

Osasco, 27 de março de 2011.

MOÇÃO DE REPÚDIO À CRIMINALIZAÇÃO DO ARTISTA DE RUA

Nós, artistas reunidos no Congresso Brasileiro de Teatro, realizado na cidade de Osasco-SP, nos dias 26 e 27 de março de 2011, repudiamos as ações de repressão do Estado que vem acontecendo em todo o território nacional desrespeitando o cumprimento do artigo 5º, inciso IX da Constituição Federal que garante a livre expressão da atividade intelectual, artística e de comunicação independentemente de censura ou licença nos espaços públicos.

As ações de coibição, repressão, apreensão de material de trabalho, prisão e agressão de artistas, além da cobrança de taxas, privatização dos espaços públicos e outras exigências que inviabilizam a utilização desses espaços por parte do artista, fere os diretos garantidos e expressos na Constituição Federal.

Portanto cobramos do Estado uma ação contundente e imediata de isenção de quaisquer taxas e exigências documentais, e que se faça valer o direito constitucional de liberdade de expressão e utilização do espaço público.

Osasco, 27 de março de 2011.

Encerramento do Congresso
com a presença da
Ministra da Cultura Ana de Hollanda

Gravidez e Procultura

Fernando Kinas*

Assim como não existe “meio grávida”, não existe lei pela metade. Quando se trata de leis ou projetos de lei, ou somos a favor, ou somos contra. Pode-se, evidentemente, tentar melhorar um projeto de lei. Mas uma vez apoiado, com ou sem ajustes, o pacote vem inteiro.

Desde 2010 tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei 6722/10, que propõe reorganizar a política cultural do país. Conhecido como Procultura, ele pretende, entre outras medidas, alterar parcialmente o sistema baseado na renúncia fiscal que vigora atualmente. Apesar das centenas de contribuições de artistas e militantes da cultura, de intelectuais, movimentos sociais, associações, entidades de representação e ONG’s, a versão atual do projeto mantém um viés mercantil em relação à produção, circulação e fruição dos bens culturais. Viés que vale também para parte da gestão cultural proposta. O mecanismo de renúncia fiscal, pilar da Lei Rouanet, embora atenuado, continua mantido. Invenção bizarra – mas perfeitamente compatível com o ambiente neoliberal –, a renúncia fiscal significa a transferência de recursos e competências do Estado para o setor privado. Em outras palavras, o dinheiro público, na forma de impostos devidos pelas empresas, é utilizado segundo critérios privados. Proprietários ou responsáveis pelos departamentos de marketing das empresas definem boa parte da cultura produzida no país. Um escândalo que já dura vinte anos.

No lugar de apresentar alternativas, o Procultura propõe remendos nesta estrutura *sui generis* de subvenção à arte e à cultura, que já mostrou suas enormes debilidades. Concentração regional, elitismo, desvios de finalidade e corrupção são apenas coadjuvantes do equívoco principal da Lei Rouanet: a concepção liberal e privatista da política cultural. Mas o Procultura não se resume a uma coleção de erros. Há avanços, como o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura, as iniciativas de regionalização, a atenção com segmentos sociais e culturais historicamente esquecidos e a inclusão de uma antiga reivindicação de parte do movimento teatral, o Prêmio Teatro Brasileiro, concebido para funcionar nos moldes do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Embora incluído no Projeto de Lei do Procultura (artigo 63), este Prêmio dependerá de regulamentação posterior para entrar em funcionamento. Mesmo os postes da rua sabem que as garantias para manter a integridade desta proposta são, para dizer o mínimo, hipotéticas.

O problema, então, é que não existe “meio grávida”. É muito frágil o argumento de que é preciso reivindicar a “parte boa” do Procultura e rejeitar a “parte ruim”, esta última claramente vinculada aos interesses dos grandes empresários e intermediários de negócios, portanto, à lógica da indústria cultural. Programas estruturantes e perenes, com visão estratégica, regras claras e democráticas, comissões de avaliação qualificadas e dotações orçamentárias oriundas de recursos do Tesouro deveriam ser o eixo central de qualquer política cultural séria. Não podem ser, em hipótese alguma, acessório ou moeda de troca na barganha com os setores sociais implicados. O Prêmio Teatro Brasileiro é uma reivindicação socialmente justa e avançada cuja defesa não precisa estar vinculada ao Procultura.

É, portanto, falho o argumento segundo o qual “é preciso” (este imperativo sufoca o debate) abrir brechas através da aprovação do Procultura. Certamente os avanços pontuais previstos no atual Projeto de Lei beneficiariam, a curto prazo, setores culturais mais críticos. Mas a qual preço? Talvez seja justamente o pragmatismo que tenha inibido até agora uma mudança radical dos pressupostos que regem a Lei Rouanet. Outros mecanismos, sedutores e aberrantes, como as emendas parlamentares, fazem parte desta mesma lógica, conhecida de longa data e que atende pelo nome de *política de balcão*. Passam a definir os rumos da cultura, além dos empresários, políticos paroquiais encastelados nos seus feudos eleitorais.

O nível de compromisso e a quantidade de concessões que estão em pauta, na defesa do Procultura, são enormes. É sempre possível negociar, desde que não se perca o sentido crítico e o olhar de conjunto. Também é possível pensar e agir taticamente. O problema é não perceber o nível de submissão aos *diktats* da *realpolitik*. Já não tem sido fácil evitar a mera disputa dos fundos públicos, não precisamos nos afundar em reformas largamente insuficientes.

Em relação ao Procultura, os movimentos de teatro de grupo têm uma responsabilidade ímpar. Eles devem evitar o pragmatismo, o oportunismo e a visão míope. No caso de São Paulo, a experiência dos movimentos Arte contra a Barbárie, 27 de março e de Teatro de Rua, além do acúmulo de trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro e dos quase dez anos do Programa de Fomento ao Teatro, mostram o acerto em negar a mercantilização e a privatização da cultura, recusando convictamente os mecanismos obscenos de renúncia fiscal. A discussão em torno do Procultura cobra de nós pensar melhor e agir melhor.

Março 2011

***Fernando Kinas** é diretor e pesquisador teatral. Faz parte da Kiwi Companhia de Teatro/Cooperativa Paulista de Teatro e do Movimento 27 de março.

A Arte de Transformar a Realidade em Poesia

Sebastião Milaré*

No barco, sobre as águas do Guaíba, afastando da Ilha do Presídio e vendo as luzes de Porto Alegre às margens, tive a sensação de viver o passo derradeiro de um ritual sagrado. O que vivenciei na Ilha do Presídio, ou Ilha das Pedras Brancas, tinha natureza própria ao ato litúrgico, mas era ato teatral. Teatro na acepção de arte que atualiza símbolos no imaginário do espectador. E liturgia.

Não há contradição, pois no ato litúrgico o oficiante atualiza símbolos no imaginário dos fiéis. E foi isso o que vivenciei naquela noite, caminhando pelas ribanceiras escuras, cheias de buracos e pedras, atrás de imagens que conduziam a inesperados ambientes, como as ruínas do antigo presídio ou a uma espécie de jardim de estátuas. Atores e atrizes surgiam da vegetação ou das trevas como gnomos. Ou sacerdotes de mítica seita, em celebração.

E o ritual, animado por cenas evocativas, assumidamente poéticas, em atrito com outras mais definidas e realistas, só terminaria no momento em que o barco aportasse e eu sentisse a terra firme sob os pés. Quando isso aconteceu, de volta à realidade cotidiana, procurei divisar à distância e em meio à escuridão da noite a Ilha do Presídio. Não a vi mais. E poderia até pintar a dúvida quanto a se ela de fato existe. Foi sonho? Pode ser, já que a vida é sonho, como ensina Calderón.

Optei por iniciar este artigo evocando sensações da experiência de ver o *trabalho em andamento* da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz sobre *Viúvas*, porque elas, as sensações, superam teorias e raciocínios lógicos. Constituem realidade artística e espiritual única. Dissecar a obra, examinar a leitura do texto, buscar entendimento da sua mecânica e das técnicas utilizadas na elaboração, é reduzir o fenômeno estético, que envolve o espectador pelos cinco sentidos, a objeto analisável e no qual tudo se explica. Perdem-se os fluxos de acontecimentos que afloram entre o corpo do ator e o do espectador no decorrer do ritual cênico. Desses fluxos germinam histórias, nasce a ficção que une os participantes em outro plano da realidade.

A relação com o espaço se efetua em um tempo suspenso, portanto também o espaço está suspenso. Não me identifico com aquelas mulheres, nem com os homens que elas procuram resgatar dos horrores de uma ditadura, das tantas que os povos latino-americanos sofreram em tempos recentes. Não me identifico com hábitos, costumes, opção de roupas; mas sou idêntico a elas e a eles na condição, em primeira instância, de latino-americano, e na mais alta instância, de ser humano. De repente, aquela mulher com trajes andinos, com jeito de camponesa e traços indígenas, sou eu. Porque estamos vendo o mundo com os mesmos olhos, temos sentimentos de perda iguais, temos a mesma ânsia por uma era de justiça e bondade. Estamos em tempo suspenso. E também em espaço suspenso: nem Pacífico, nem Atlântico, mas continente só acessível por meio da arte. Ou do ritual sagrado.

A obra de arte, todavia, é sempre coisa construída, fruto de gesto efetivamente criador, não resultado de

inspiração lançada ao acaso. Há o caminho, portanto, entre a proposta inicial e sua materialização no espaço. A ideologia e os meios criativos do grupo iluminam trilhas e sendas que conformam tal caminho. Nesse ponto reside provocação bela e generosa ao entendimento crítico, em relação ao fenômeno estético: não se trata aqui de obra teatral acabada, com dinâmica estabelecida e contornos definidos, mas uma etapa do processo de construção do espetáculo. É um *trabalho em andamento*.

Perfila assim, ao lado da emoção estética proporcionada pelo ritual, o estimulante prazer de encontrar o grupo de atuadores em passo básico do seu processo criativo. Em princípio, não há mistério quanto ao conceito sempre colocado nos pronunciamentos e no programa de ação do Ói Nóis, que é o Teatro de Vivência. Alguma coisa em seus espetáculos convida o espectador à participação intelectual e física na ação poética. Ou seja, convida o espectador a vivenciar de algum modo as situações cênicas, percebendo-as no corpo, movido pela sensibilidade, não apenas pelos olhos e raciocínio. Essa "coisa" não é artifício ou estratégia gerada pela habilidade do encenador, na tentativa de cooptar o público. Nada disso: é a natureza, a essência primordial do trabalho do grupo; o que move permanentemente a criação.

O ato materializado na Ilha do Presídio, como etapa da pesquisa para a montagem de *Viúvas*, inspirado no texto do chileno Ariel Dorfmann, é uma *Performance sobre a ausência*. Isto nos conduz à reflexão sobre o sentido de "performance", termo com que se vestem hoje diferentes manifestações e, apesar das disparatadas conseqüências, constitui-se um "gênero". Sem entrar no mérito do "gênero", que demandaria imensa discussão, permanecemos no sentido etimológico da palavra, que é atuação ou desempenho. Depende, a performance, do conhecimento e da habilidade de quem a produz. Um jogador de futebol pode sacudir o estádio com sua performance, dado o talento com a bola perfeitamente subsidiado pela boa preparação técnica e física. Assim como um ator pode levar a platéia da gargalhada às lágrimas, sem dúvida que com talento, mas devidamente amparado pelo conhecimento da arte, pelo domínio técnico da cena e do próprio corpo. A performance é, portanto, aquele momento da atuação.

Não raro grupos de teatro vêm utilizando o conceito "performance" como meio de pesquisa dos personagens e das relações cênicas. No método de Antunes Filho, por exemplo, a pesquisa do personagem começa pela performance do ator. Não se faz a antiga "leitura de mesa", procurando esmiuçar conteúdos da obra e estabelecer as linhas da encenação. Primeiro estuda-se o autor, seu pensamento e suas relações com o mundo. Depois discute-se a obra, abordando-a por diferentes aspectos, que envolvem o valor simbólico de origem, apurado no conhecimento do autor, e o valor transcendente, que a torna universal e atemporal, implicando a vivência e os pontos de vista dos criadores cênicos. A partir daí os atores começam a pesquisar seus personagens por meio da performance. Nessa fase, não dizem as palavras do texto, mas um idioma inventado, o fonemol, composto por combinações de fonemas, evitando o desgaste do texto e a cristalização de significados. Assim, por meio da performance, o ator se "apropria" do personagem, compreende-o não só intelectualmente, mas pela sabedoria do corpo em conexão com o espírito.

Tânia Farias e Jorge Gil
em *Viúvas Performance sobre a ausência – Trabalho em andamento*

No caso da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, há alguma semelhança de procedimento, mas o conceito assume proporções maiores, radicais, já que se manifesta no âmbito da criação coletiva e sob a égide do Teatro de Vivência. Essas condições antecedem e determinam a performance, instauram o chão e o ambiente para o desenvolvimento do trabalho criativo.

Tudo começa pela eleição do tema sobre o qual o grupo vai trabalhar. Os integrantes colaboram na pesquisa, contribuem com ideias, com experiências pessoais relacionadas, com a sensibilidade aberta que permite o fluxo pelo corpo e pela alma a qualquer dado que chegue. Desse modo, o tema adquire contorno de realidade artística extremamente vinculada à realidade cotidiana. Desde o princípio se manifesta o Teatro de Vivência, logo que as questões temáticas são discutidas coletivamente e não ficam restritas a especulações intelectuais: abrangem a vida de cada um e suas relações com o Outro e com o mundo. Uma roda de pulsações, onde os limites entre a ficção e a realidade são abolidos. As questões inerentes ao tema ganham densidade e a vivência se estende a outros segmentos comunitários. Aspectos temáticos amadurecidos no coletivo passam à condição de suportes para a vivência em oficinas que o Ói Nóis mantém em diversos bairros de Porto Alegre. Novos pontos de vista se agregam, procedentes muitas vezes de "vivenciandos" ocasionais, sejam alunos das oficinas, sejam pessoas convidadas ou curiosos que espontaneamente se aproximam dos exercícios em curso. Nesse ponto, a criação coletiva, progredindo mediante a vivência grupal (ou tribal), já se converteu em performance.

A vivência adquire nova dimensão, relacionada ao espaço físico onde ocorre o evento. Normalmente os espetáculos do Ói Nóis ocupam espaços alternativos, pode ser a rua, como pode ser um edifício não teatral, onde se constrói a cena, que é desconstruída a cada apresentação do espetáculo e reconstruída para a nova apresentação. Isso provoca o estado de flutuação à obra cênica, que sendo a mesma é diferente a cada apresentação, já que incorpora novos dados, seja pela diferente composição da platéia, que vivenciará com os intérpretes aquele tema, seja pela alternância da pulsação vital de cada intérprete, ou aspectos exteriores que jamais se reproduzem exatamente como eram antes. A ideia de performance é, portanto, recorrente, mesmo depois de estar "pronto" o espetáculo. E com ela permanece ativo o Teatro de Vivência.

O processo é o mesmo tanto na construção coletiva do texto a partir do tema eleito quanto no trabalho sobre peça teatral já escrita. Neste caso, também não se procura o entendimento da obra por meio de "leituras de mesa" e procedimentos convencionais, mas pela desconstrução do texto, pelo desmembramento de temas e sub-temas, que passam a orientar as performances investigatórias.Tal andamento propicia alcançar a unidade temática preservando as diferenças implícitas na composição do grupo, mantendo a diversidade humana representada pelos integrantes. Desse modo se reconstrói o texto em forma de espetáculo.

Esse sofisticado e vital método de criação não tem por objetivo a estética pura, ou a arte pela arte. Se assim fosse, estaria esvaziado, lhe faltaria fôlego para chegar a mais de três décadas de existência contínua. A "estética pura", nas condições do mundo de hoje, é bobagem igual às manifestações alimentadas pelo consumismo, alienantes como as que infestam as telinhas da TV, o cinema voltado a fantásticos tiroteios ou a fantásticas (i)realidades

virtuais e os palcos comerciais. Tem em vista, de fato, estabelecer o diálogo entre os homens em plano superior. Ou, como expressa no programa de mão de *Viúvas*, atuar no teatro para o "desvelamento da realidade e o estímulo à construção da consciência crítica das pessoas". Por isso parte sempre de uma realidade social e histórica, observando criticamente nesse contexto a ação humana.

Performance sobre a ausência, celebrada na Ilha das Pedras Brancas, ou do Presídio, constitui um momento da criação do espetáculo baseado no texto de Ariel Dorfmann, *Viúvas*. O original discorre sobre mulheres de pequena aldeia às margens de um rio, que indagam sobre o destino final de seus maridos, pais, filhos, irmãos levados pela polícia política da ditadura vigente. De acordo com o método, o texto foi desconstruído e alguns temas reunidos na elaboração da performance sobre a ausência. No plano do "agora", está a figura solitária da camponesa contemplando o rio e, em contraponto, o exército de executivos, fardados com ternos pretos e gravatas, portando metralhadoras e o doce discurso de salvação econômica do lugar, que será convertido em indústria de fertilizantes. As palavras são armas mortais, conforme a boca e o coração que as pronunciam. Mas é esse exército dos poderes econômicos que induz o espectador-participante às memórias do local.

Os três passos finais da performance têm a força poética potencializada pelo espaço onde acontecem. A Ilha das Pedras Brancas é popularmente conhecida como Ilha do Presídio, porque ali havia um presídio de segurança máxima. Nele foram encarcerados, torturados e eventualmente

Sophia conta aos netos histórias dos antepassados em *Viúvas Performance sobre a ausência – Trabalho em andamento*

mortos “subversivos” dos anos 1960 – “subversivos” do ponto de vista da ditadura militar, que vitimou nosso país por duas décadas. Só restam as ruínas do presídio nesse sítio que é hoje patrimônio histórico, ambiental e cultural do Estado do Rio Grande do Sul. Porém nas ruínas perpetuam-se as lembranças de atos hediondos cometidos pelo arbítrio. Com a permissão para breve temporada da *Performance sobre a ausência* na ilha, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz realizou o ritual dramático de intensa beleza, que não pode ser examinado, como disse de início, em termos de espetáculo teatral “normal”, embora seja teatro no mais profundo e transcendental dos seus significados.

O primeiro dos três passos finais acontece nas ruínas do presídio. O pouco que restou da construção é exatamente o calabouço, constituído de corredor ladeado pelas celas onde se confinavam e torturavam os desafetos do regime militar. Nesse corredor o público vê em cada cela uma “viúva” executando tarefas domésticas, como lavar roupas ou socar grãos em pilão, enquanto cuidam dos perigos que rondam seus protestos pela ausência dos entes queridos. Se forem ouvidos pela polícia, os protestos provocam represálias. A performance dentro desse ambiente suspende a noção linear de espaço-tempo, fundindo o lar com a masmorra, tornando presentes diferentes momentos da vida dos personagens e trazendo-os ao aqui e agora, à vivência do espectador, que não tem como se furtar ou ignorar os atos evocados, sentindo-os na própria pele.

A opressiva cena no interior das ruínas do presídio culmina com as atrizes conduzindo alegremente o público pelas ribanceiras adjacentes, até uma clareira, onde a memória torna presente o tempo anterior à ditadura. Homens e mulheres da aldeia celebram a vida com danças, risos, brincadeiras. Também o público participa dessa surpreendente festa, exorcizando as densas e funestas imagens que o acompanham desde a chegada do barco à ilha. Mas esse passo é somente a preparação para o último. Orientado por luzes que se abrem em outro ponto da ilha, o espectador chega a pequena planície, próxima à margem, com as luzes da cidade brilhando ao fundo. O chão está coberto por imenso pano azul, representando o rio. Em uma das margens do rio cenográfico está a avó, que fala ao neto, postado na margem oposta, da necessidade de preservar a memória ancestral e aguardar sempre a volta dos que foram levados pela força bruta da opressão. No final do discurso, ela recolhe suavemente o tecido, como um Moisés que abre as águas, e revela os corpos nus dos ausentes, jogados no fundo do leito do rio.

Instaura-se a poesia. Pura poesia que abraça a ilha e a transforma em epicentro da emoção humana, em pulsações rítmicas. Um espaço sagrado se manifesta através do ritual dramático. Ou performático. Envolto no alo poético o espectador caminha de volta ao barco, para cruzar as águas do rio Guaíba e retornar à realidade comum. Mas é bem possível que não volte o mesmo, pois a força do ritual o transformou, ainda que sutilmente.

Para além dos significados intrínsecos da *Performance sobre a ausência* e da poesia em que resulta, está a constatação do vigoroso processo criativo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, sem dúvida um dos principais grupos do teatro latino-americano contemporâneo. Com o Teatro de Vivência o grupo levou a limites extremos o conceito de “criação coletiva”, outorgando-lhe sentido pleno de participação democrática, tanto no âmbito interno do coletivo quanto na relação com a platéia. A preparação técnica dos atores é evidente, mas não se evidencia em termos de interesse em si mesma e sim como instrumento, sempre em boa manutenção, a serviço da elaboração estética. Porém, elaboração estética não a partir de cismas e devaneios, mas na busca de transfigurar em arte a realidade social. Nesse sentido construiu-se o sistema, que conduz desde o início do processo cada participante ao núcleo do assunto abordado, estimulando-o a contribuir no trabalho de transfiguração do real.

Tal sistema contempla a ideia de mestres do teatro moderno, como Tadeusz Kantor, de que os ensaios do espetáculo não são espaço de mero treinamento objetivando efeitos, mas espaço de criação de igual importância ao da apresentação do trabalho ao público. O sistema da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz dá realidade à utopia de Antonin Artaud, um dos teóricos-mentores do grupo, de que “ligar o teatro à possibilidade de expressão pelas formas, e de tudo que houver em matéria de gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua primitiva destinação, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (**O teatro e seu duplo**).

Não se sabe como será o espetáculo *Viúvas*, quando formalizado cenicamente e finalizado como “produto”. Certamente será apresentado em diferentes lugares e raramente em sítio de memórias tão poderosas como a ilha do Presídio. Mas a *Performance sobre a ausência* e outras, decorrentes do processo junto ao público, constituem o substrato da criação, configuram o DNA do espetáculo. E isto traduz o teatro reconciliado com o universo.

***Sebastião Milaré**
é crítico e historiador de teatro.

O Desvelo em Revelar

Valmir Santos*

"A forma de uma cidade muda mais depressa, infelizmente, que o coração de um mortal"

Bauldelaire

A memória de um cidadão funde-se com a do lugar onde ele vive. Forçado ao exílio nos Estados Unidos após o golpe militar de 1973, Ariel Dorfman carregou o Chile consigo através de uma obra literária de conteúdo incisivo sobre a realidade do país violentado pelo regime totalitário durante 17 anos. Quando a democracia foi restabelecida, em 1990, o escritor voltou a Santiago, mas acabou permanecendo em território americano. No final daquela década, ele cunhou a palavra "resistência" para batizar uma trilogia dramatúrgica editada em língua inglesa[1]. A peça *Viúvas* (*Viudas*, em espanhol) foi cotejada naquele livro. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo do autor, de 1981, e feita a quatro mãos com o colega americano Tony Kushner, exatamente dez anos depois. Ou seja, 1991: o mesmo ano em que Kushner viu estrear em São Francisco, nos Estados Unidos, a primeira parte do seu drama *Angels in America*, definida por ele como "uma ficção gay sobre temas nacionais" (*Millennium Approaches* e *Perestroika*). Kushner de quem o Brasil conhece neste ano a montagem inédita de *Casa Cabul*, de 2001, pelas mãos do diretor José Henrique de Paula, do Núcleo Experimental de Teatro, de São Paulo. O texto é vaticinador dos estigmas sobre a cultura e a religião muçulmanas com ênfase no Afeganistão. Um olhar retrospectivo nota que a aproximação desses autores, Dorfman e Kushner, de formação familiar judia, tem a ver com o tônus político que caracterizam seus escritos.

Quanto a *Viúvas*, a história das mulheres que reivindicam seus homens "desaparecidos", cujos cadáveres são devolvidos pelas águas de um rio, é flagrante o recorte autobiográfico na figura do Narrador a entremear os diálogos sobre o desterro imposto aos direitos humanos. Ao intervir pela última vez na peça, essa voz épica reconhece nesse "conto de fadas perverso", porque ora inventado ora embebido pelos fatos históricos, "uma forma de retornar à vida, minhas palavras viajando onde meu corpo estava proibido, meus olhos vendo o que a gente lá do meu país não se atrevia a murmurar e o que a gente por aqui [nos EUA] não está interessada em ver"[2].

Em *Viúvas – performance sobre a ausência*, trabalho em andamento que veio à luz em janeiro de 2011, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz nos deu a ver os rastos das ditaduras latino-americanas por meio da história dramatizada por Dorfman e Kushner. Ao ocupar a Ilha das Pedras Brancas, no Rio Guaíba, o grupo particularizou o que há de universal na obra. Se na peça a geografia circunscreve uma comunidade imaginária, Camacho, encravada num vale – "Não, não acho necessário contar-lhes como se chama o meu país", diz o Narrador, alter ego de Dorfman –, na experiência teatral o núcleo artístico se apropria da mesma ficção para deflagrar o seu *lócus* banhado pelas memórias do cárcere político. Um pedaço de terra flutuante que não foi apagado pela natureza e sobre o qual a encenação em processo conseguiu atrair os olhos e a sola dos pés dos moradores do "continente" a bordo do terceiro milênio.

Não dá para entrar de chofre nos princípios estéticos e de linguagem implicados. Não dá para não pensar, antes, nas escolhas. Elas ancoram a corajosa atitude dos artistas diante de sua época, de seu país, de sua cidade e, sobretudo, de seu público. A performance tornou-se um fenômeno boca a boca na capital gaúcha porque convidou o cidadão a correlacionar fatos históricos. A percorrer cerca de dois quilômetros num barco, em plena hora do crepúsculo. A desembarcar na ilha de desenho disforme, com cerca de 100 metros de extensão, margeada por rochas de sugestiva alcunha, matacão. A testemunhar ações corais do elenco em deslocamentos a pé pelo que sobrou do presídio militar, um edifício boa parte dele em ruínas.

Vêm à tona os fantasmas do totalitarismo entre aquelas paredes de tijolos e cimentos, gritos de liberdade parados no ar. "Há histórias que pedem a gritos para ser contadas e, se não há palavras ainda para elas, criam-se pele para esperar o momento. O vento as leva, e a fumaça, e o rio, as palavras de cada história encontrarão o caminho até o lugar mais solitário e afastado, sempre que haja alguém que queira escutar", diz a neta da protagonista ao final, embalando um bebê. Uma nesga de esperança, uma possibilidade tênue em meio à narrativa dura, como tinha de ser, envolvida em organicidade poética, visual, espacial e de atuação que o coletivo de 33 anos domina tão bem em áreas ao ar livre.

Foi a primeira vez que este autor conheceu de perto um experimento que desaguará meses depois na montagem propriamente dita, na perspectiva do Teatro de Vivência. A linha de pesquisa da Tribo de Atuadores para as criações apresentadas em espaços fechados propõe percursos sensoriais presumidos como interlocução menos passiva do lado de cá da assistência, mão dupla entre atores e público. *Aos que virão depois de nós - Kassandra in process*, de 2002, e *A missão (lembrança de uma revolução)*, de 2006, montagens anteriores sob igual paradigma, arquitetavam como que espaços cênicos tridimensionais. O espectador era surpreendido a cada atalho súbito no trânsito de uma

cena à outra, especialmente nos conflitos que demandavam lutas coreografadas.

A gênese[3] *Viúvas – performance sobre a ausência*, por sua vez, demarca horizontes ainda não traçados pelo grupo na costumeira prospecção de campo. Assim como a territorialidade diminuta da ilha serve de convergência a procedimentos que podem ser decorridos tanto do Teatro de Vivência como do Teatro de Rua (outra linha de pesquisa constitutiva da alma deste coletivo, o DNA desbravador para o que der e vier), a referida territorialidade impeliu seus integrantes a estratégias até então desconhecidas em termos de sínteses, de objetividades tangenciadas às condições-limites do local capinado, varrido e rastreado meticulosamente pelos braços sonhadores de atores, técnicos, ajudantes gerais e tudo mais que traduza mão de obra no fazer teatral: arregaçar as mangas e voar longe, deslizando feito voadeiras.

O Ói Nóis contratou embarcação para transportar a si e aos outros, locou gerador para levar energia elétrica às trevas, construiu plataforma para desembarque do público, palmilhou os chãos de terra, a vegetações, as paredes caiadas, as estruturas remanescentes, as rochas de superfícies lisas, como se lixadas pela intempérie secular, enfim, o Ói Nóis transmudou a paisagem e dotou-a de instalações cenográficas, desenhadas por luz e muriçocas que ampliaram as metáforas do texto.

Duas imagens dessa quintessência. Primeira: a chegada do público à ilha, quando avistamos a avó Sofia apequenada sobre a solidez impávida do rochedo, a mensurar sua solidão e sua indignação de mulher e de pedra irremovível na luta por reaver o pai, o marido e os dois filhos, todos executados pelos soldados do exército que impõem o regime de exceção; o murmúrio das águas do Guaíba é trilha impressionante, equalizada pelos nossos ouvidos já nos cerca de vinte minutos de trajeto. Segunda: as atrizes ocupando a ponta de estacas fincadas no solo, com movimentos e cantos sincrônicos enquanto em outros suportes semelhantes jazem apenas cadeiras vazias – um signo que a dramaturgia de Dorfman e Kurshner salienta no Narrador, que sempre aparece ao lado de peça de mobília, vazia, evidentemente, ou em algumas passagens de Sofia, aquela que não perdoa, o elo de ancestralidade que não negocia a Verdade, cuja cadeira vazia, de pernas para o ar, carrega nas costas, postada, vez ou outra, à beira do rio para escutar seus sussurros.

Um aspecto que divisamos em *Kassandra* e no último espetáculo de rua, *O amargo santo da purificação*, de 2008, "um visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella", no dizer do subtítulo, é a evolução natural do trabalho dos intérpretes na base nuclear da Tribo, aquele integrante que há anos desenvolve uma atividade contínua de pesquisa, criação, formação e produção. Não que as pessoas que tenham ingressado recentemente estejam aquém. Estas, geralmente adentram o coletivo com muita convicção do ofício, capaz de discorrer com clareza sobre as variantes de determinada montagem em pauta, independente da idade. O que se denota com o tempo, porém, é o crescimento do atuador, sua forte presença diante do interlocutor, seja o par com quem contracena seja o espectador rente ao toque, ao olhar.

Viúvas – performance sobre a ausência corrobora a concisão, o close nos poros da percepção. Desse laboratório de planos em detalhe ou panorâmicos saímos mobilizados pela ressignificação da teatralidade do lugar e suas memórias. Pela vitalidade narrativa nele alcançada. Pelo diálogo expandido firmado com o texto sobre as viúvas chilenas, um retrato do que foi o autoritarismo e sua sombra que se espraia no mundo de hoje, vide mães e esposas que perdem maridos e filhos para a violência urbana, o estado não declarado de guerra civil que determina exílio social. No contexto político, a simbiose é emblemática, ainda, quando o Brasil tem uma ex-guerrilheira na Presidência da República e políticos ditos de esquerda ou socialistas respondem pelo mesmo cargo na América do Sul.

Não surpreende a capacidade de o Ói Nóis garimpar a beleza da arte e das idéias a partir do precário. Contrapõe semeaduras dialéticas da arte e da cultura ao discurso medíocre do Capitão da peça que brande o fertilizante como milagre para apagar o passado recente e seus mortos, o Capitão para quem o exército cumpre ali o papel de servidor do povo. A profunda e singular atmosfera experimentada no novo espetáculo em gestação nos faz prenunciar em andamento um projeto radical em termos da linguagem que o grupo nutre no seu Teatro de Vivência. Radical na acepção do que provém da raiz, feito o milho que sustenta as camponesas e as crianças abandonadas à sorte na terceira margem do rio.

***Valmir Santos**
é jornalista e pesquisador de teatro.

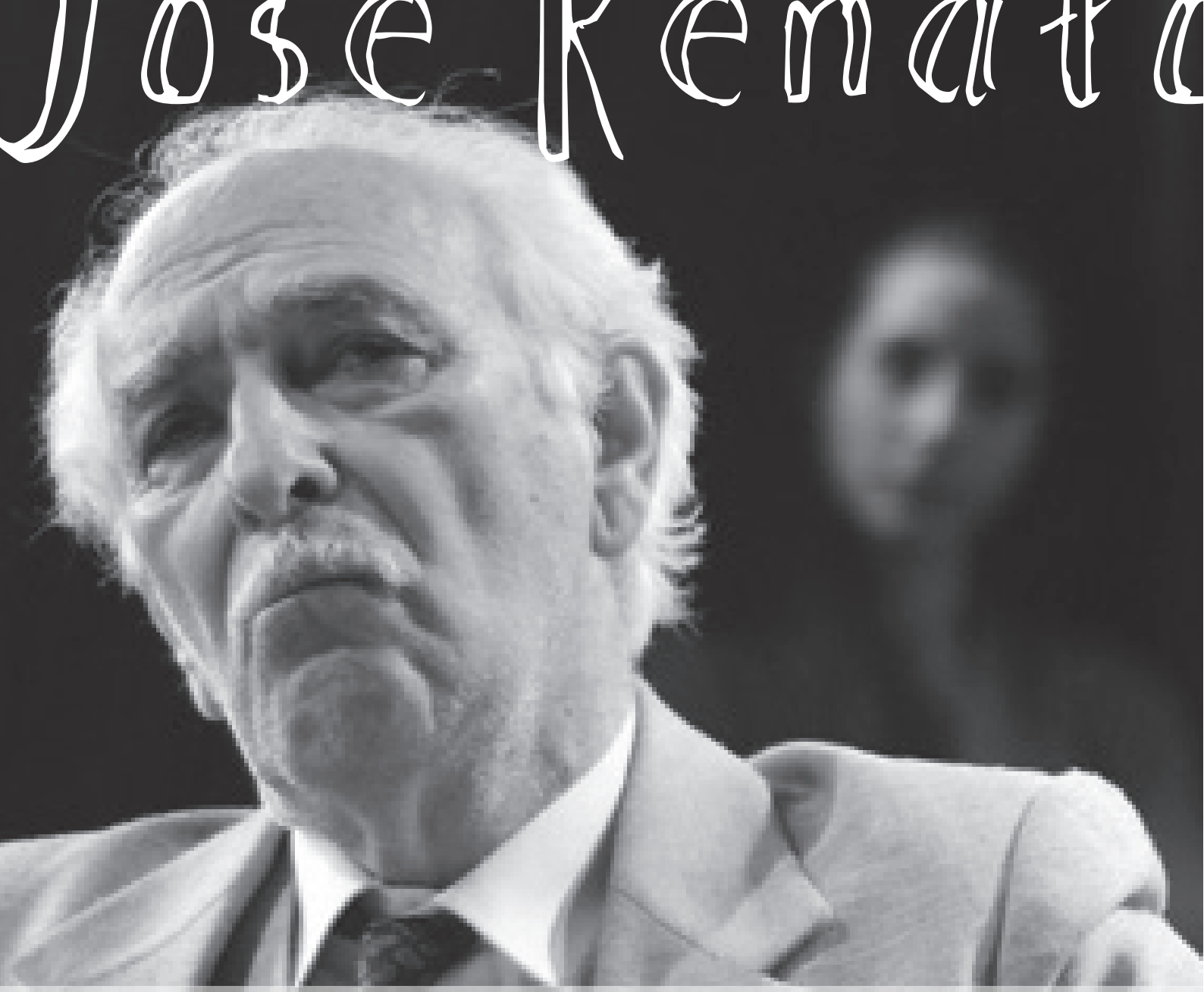
NOTAS

1 DORFMAN, Ariel. *The resistance trilogy.* Nick Hern Books Limited: Londres, 1998.

2 Idem. *Viudas*. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1981, p. 173. Todas as citações, esta e as que seguem, foram traduzidas pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

3 Lembrando que em agosto de 2008 a Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz: Jogos de Aprendizagem já apresentava a encenação *Viúvas: um exercício cênico sobre a ausência*, uma livre adaptação da obra de de Ariel Dorfman e Tony Kushner com participantes da Oficina para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo.

José Renato



"Seria fundamental, para nós que fazemos teatro, formar grupos que trabalhassem juntos, pelo menos por dois, três ou quatro anos. Foi quanto a mim, a grande conquista do Arena: através do trabalho comum é que obtivemos os melhores resultados. Enquanto a gente continuar a trabalhar no esquema do consumismo, de estrutura norte-americana de trabalho, isto é, um espetáculo atrás do outro e com um elenco diferente a cada vez, sem ligação entre um trabalho e outro – a não ser a nossa própria individualidade – não conseguiremos nada."

"O segredo do Teatro de Arena consiste na realização de espetáculos voltados para fora, ou seja, centrífugos, para derrubar não a quarta parede, mas todas."

"Nós nos conhecíamos muito bem. Trabalhamos juntos muito tempo. E essa vivência conjunta, a comunicação fácil entre nós, permitia que os espetáculos amadurecessem rapidamente."

JOSÉ RENATO (1926-2011)

Fundador e idealizador do Teatro de Arena de São Paulo, encenou espetáculos que marcaram a história do Teatro Brasileiro como *"Eles Não Usam Black-Tie", "Revolução na América do Sul", "Os Fuzis da Senhora Carrar", "Boca de Ouro"* e *"Rasga Coração"* .

tribo de atuadores

ói nóis aqui traveiz

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Em março de 2008, ao completar trinta anos de existência, em pleno desenvolvimento do seu trabalho, a Tribo conquista junto ao poder público municipal o terreno na Rua João Alfredo nº 709, cedido por comodato. Diferentes deputados fizeram Emendas ao Orçamento da União garantindo a verba para construção da Terreira da Tribo chegando a elaboração de convênio entre o Ministério da Cultura e a Prefeitura de Porto Alegre. Agora, a qualquer momento, pode se iniciar a construção deste sonho. ''Um sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade!'' Evoé!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

A Tribo realiza atualmente **Viúvas Performance Sobre Ausência** na Ilha do Presídio onde encontra-se as ruínas de um presídio de segurança máxima utilizado para deter presos políticos durante o regime militar. A performance utiliza como ponto de partida o texto de Ariel Dorfman e Tony Kushner ''Viúvas''.
Para seu próximo trabalho o grupo pesquisa o Mito de **Medéia**.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio e Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

Em Fase de Organização

DVD "O Amargo Santo da Purificação»

DVD "A Missão, Lembrança de uma Revolução»

DVD "A Trajetória da Tribo"

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2011)

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Sarandi
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro São Geraldo

Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem

Espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. O Festival tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

Caminho Para Um Teatro Popular

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

A CAVALO LOUCO Nº 10
É DEDICADA AO JORNALISTA E AMIGO HÉLIO BARCELLOS JR.

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358 - 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br - terreira.oinois@gmail.com

ISSN 1982-7180